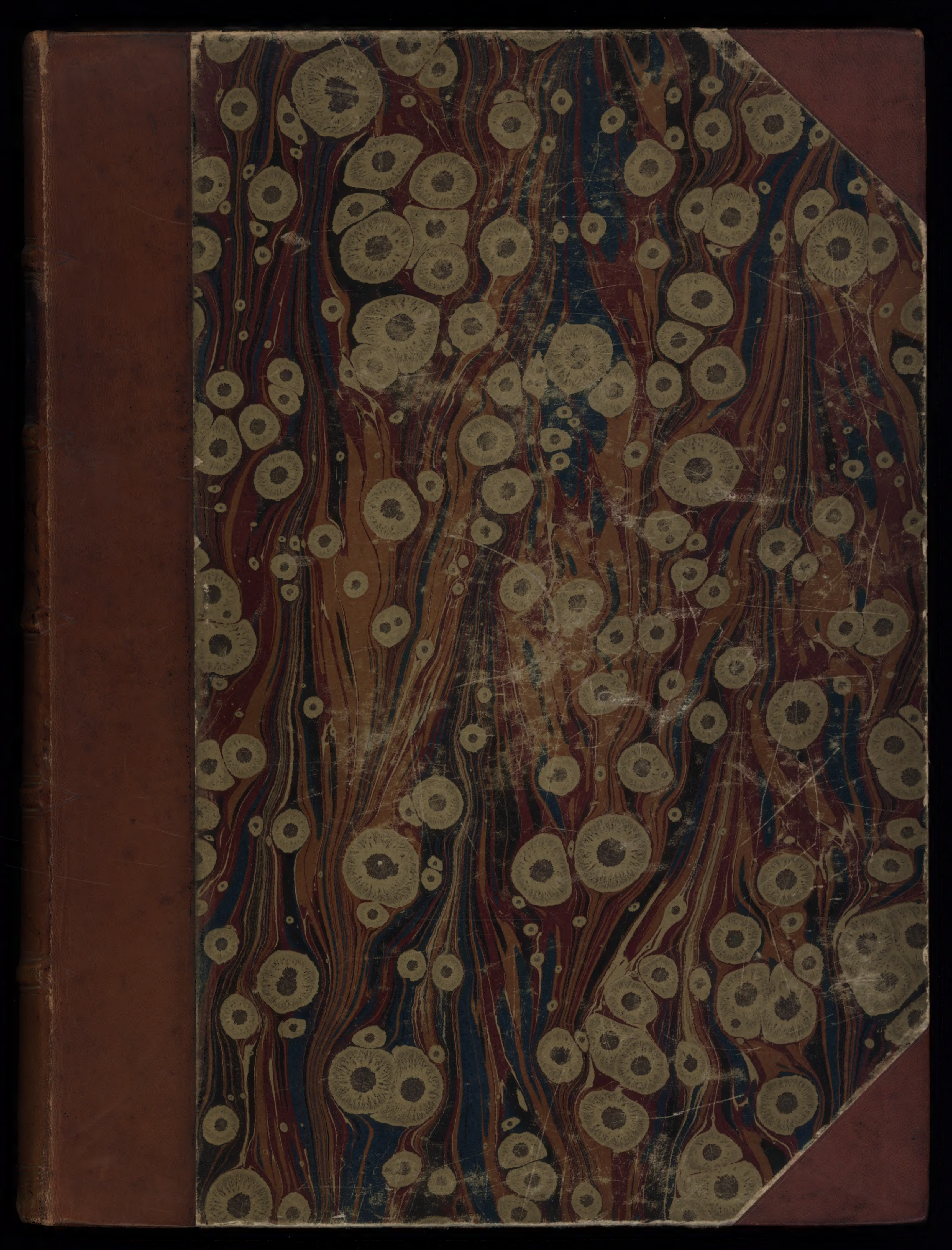



Ex
Libris
Georg
Hulbe

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE

FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN



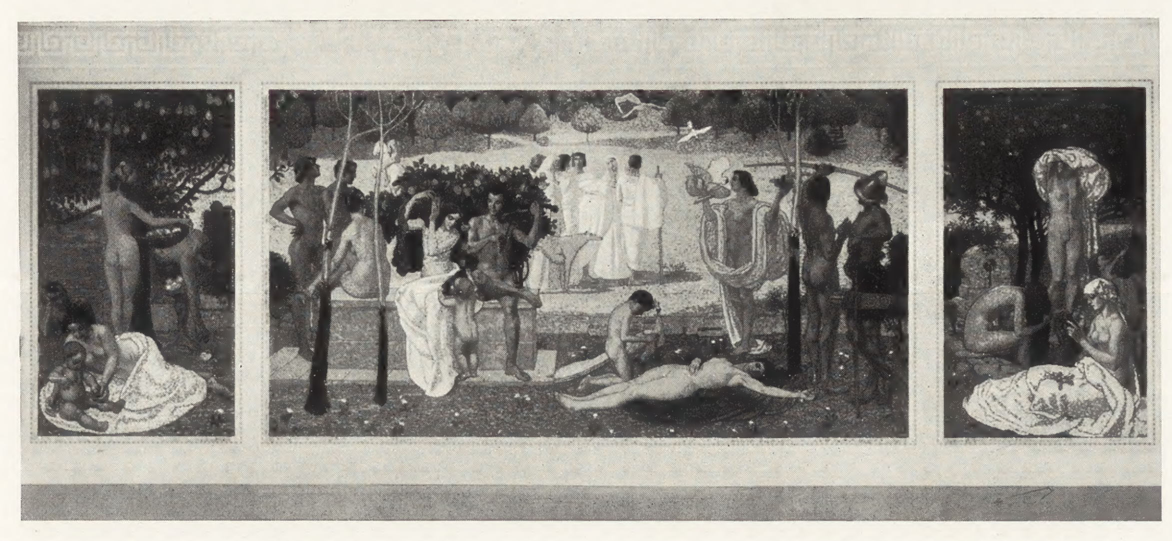
DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XIX
OKTOBER 1906 – MÄRZ 1907.

Druck der J. C. Herbert'schen Hofbuchdruckerei, Darmstadt.



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN. DISPOSITION DES NACHSTEHENDEN WAND-GEMÄLDES.

WILLY VON BECKERATHS WAND-GEMÄLDE IN DER BREMER KUNST-HALLE.

Für den Tiefstand unseres Empfindens für große dekorative Kunst ist kaum ein Ereignis der letzten Jahre so bezeichnend, wie die Ausschmückung des Treppenhauses im Albertinum zu Dresden. Wenn ein Berliner Vorstadt-Theater seine Räume so gestaltet hätte, brauchte niemand sich darum beschwert zu fühlen; wenn aber eine Stadt von alter Kultur, von der man überdies eine zielsichere klare Kunstökonomie gewohnt ist, sich solche Jahrmarkts-Dekoration für einen ihrer vornehmsten Kunsttempel gefallen läßt, dann muß das wohl ein Zeitübel genannt werden, ein Zeichen einer Zeit, die sich noch nicht zu höheren Wünschen aufgerafft hat.

Dem Barock hat man die souveräne Verachtung aller Stilgrenzen entlehnt; die Grenzen zwischen Malerei und Plastik, zwischen Tafelbild und Wandgemälde werden ignoriert, oder sind vielmehr manchen Künstlern niemals zum Bewußtsein gekommen. Aber die verblüffende Sicherheit im Handwerk und das malerische Temperament, das einst selbst in den Fingern bescheidener Dorf-Kirchmaler zuckte, wenn sie ihrer Virtuosität bewußt, sich so über alle Bedingungen des Raumes und seiner Flächen hinwegsetzten, das fehlt heute. Man glaubte genug zu tun, wenn man mit einem Quäntlein gemeinverständlichen Naturalismus die Theaterpose der Kaulbachschule modernisierte. Trotz aller Staats- und Stipendien-Förderung, trotz des guten Willens so und so vieler Stifter ist die große Sehnsucht des 19. Jahrhunderts nach einer monumentalen Malerei in Deutschland ungestillt geblieben. Hans von Marées hatte das Unglück, nicht Maler, sondern nur Bildhauer zu Nachfolgern seiner Gedanken zu haben. Den Malern war die heilsame Berührung mit dem Handwerk, und damit das Verständnis für die raumbildenden, raumschmückenden Grundgedanken aller angewandten Kunst gänzlich verloren gegangen.

Vielleicht ist das die allerwesentlichste Errungenschaft der jungen vom Handwerk ausgehenden Stilbewegung unserer Tage, daß sie uns die ursprüngliche, als Fundament unentbehrliche Empfindung für die Struktur des Raums, den Sinn seiner Flächen und für die Grenzen der einzelnen Künste wieder gelehrt hat. Und aus ihrer Erkenntnis er-





ALEXANDER SALZMANN—MÜNCHEN. Dekorative Wandfüllungen.
In der Bremer Kunsthalle.

gibt sich notwendig eine gründliche Verachtung der Wandmalereien des 19. Jahrhunderts jener mehr oder weniger natürlich gemalten lebenden Bilder, die von der bedeutsamen Geste und der edlen Pose der Bühne ihr theatralisches Leben entliehen haben. Vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, wo wir uns die barbarische Freiheit nehmen, gar vieles von dem, was in den letzten 50 Jahren mit saurem Schweiß und mit schwerem Geld an die Wände unserer öffentlichen Gebäude gemalt wurde, mit der Tünche zu überdecken, die dem *Raum* wieder zu seinem Rechte verhilft — die gar nicht geschmacklosen Menschen des 16. oder 18. Jahrhunderts machten es bekanntlich ebenso — und was dabei verloren gehen wird, wird in die Kunstgeschichte keine beklagenswerte Lücke reißen.

Einen unerwartet schönen Beitrag zu der mählich werdenden deutschen dekorativen Malerei großen Stils hat in diesem Jahre *W. von Beckerath* gespendet. Er hat zusammen mit *A. Salzmann* den Skulpturensaal der *Bremer Kunsthalle* mit den Gemälden geschmückt, die hier wiedergegeben werden.

Inmitten der Flucht von Seitenlichtkabinetten, die an der Front des Kunsthallengebäudes im ersten Stockwerk liegen, soll dieser stattliche dreifenstrige Saal einen reich ausgestatteten Ruhepunkt bilden. Soweit er für die wechselnden Ausstellungen der Wintermonate mit herangezogen wird, soll er vornehmlich größeren Werken der Bildhauerkunst als Rahmen dienen. So ließ man die untere Hälfte der Wände bis über Türhöhe mit grauer Stofftapete bespannen und bestimmte die obere Hälfte der malerischen Ausschmückung. Die Hauptwand des Saales, den Fenstern gegenüber, nimmt in ganzer Breite das dreiteilige Gemälde W. von Beckeraths ein, während den beiden Seitenwänden als eingelegte Felder Salzmanns dekorative Kompositionen einen farbig leuchtenden, aber stofflich untergeordneten Schmuck geben.

Nicht ein literarisch amüsant erfundener Stoff von beziehungsreichem Gehalte gibt Beckeraths Bild: Genießende, in weltentrückter seliger Ruhe feiernde Menschen. Sie winden Kränze aus den Blumen der Wiese, pflücken Früchte von den Zweigen der Bäume, wandeln in heiterer Absichtslosigkeit auf sonnigen Matten oder lauschen sitzend den Tönen der Musik. Eine große Landschaft, deren Vordergrund vom Schatten bedeckt ist; nach der Mitte liegt eine sonnige Waldlichtung hingebreitet; Waldmassen schließen den Blick ohne die Luft sichtbar werden zu lassen. Ein feines Raumgefühl

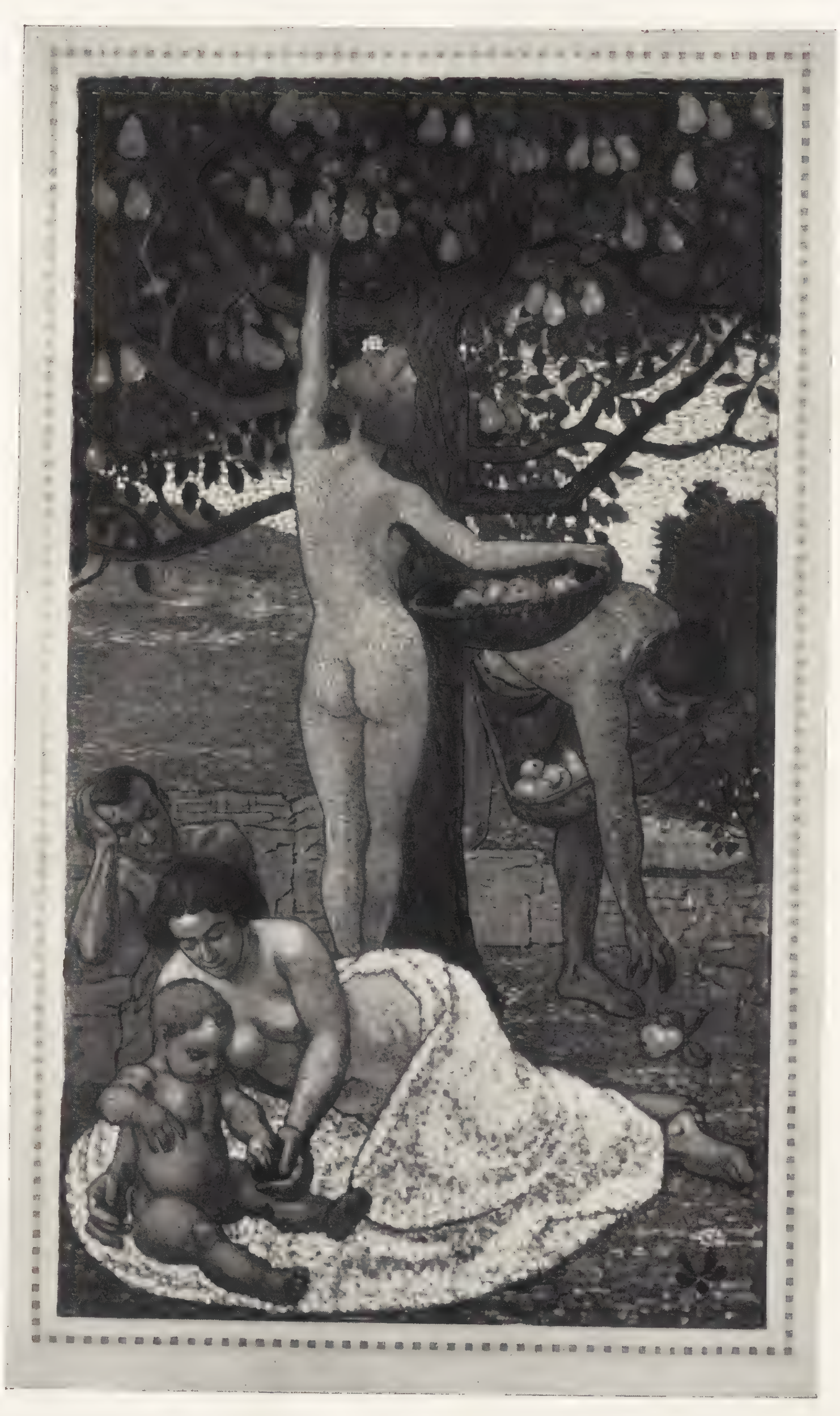



ALEXANDER SALZMANN—MÜNCHEN.

Dekorative Wandfüllungen.
In der Bremer Kunsthalle.

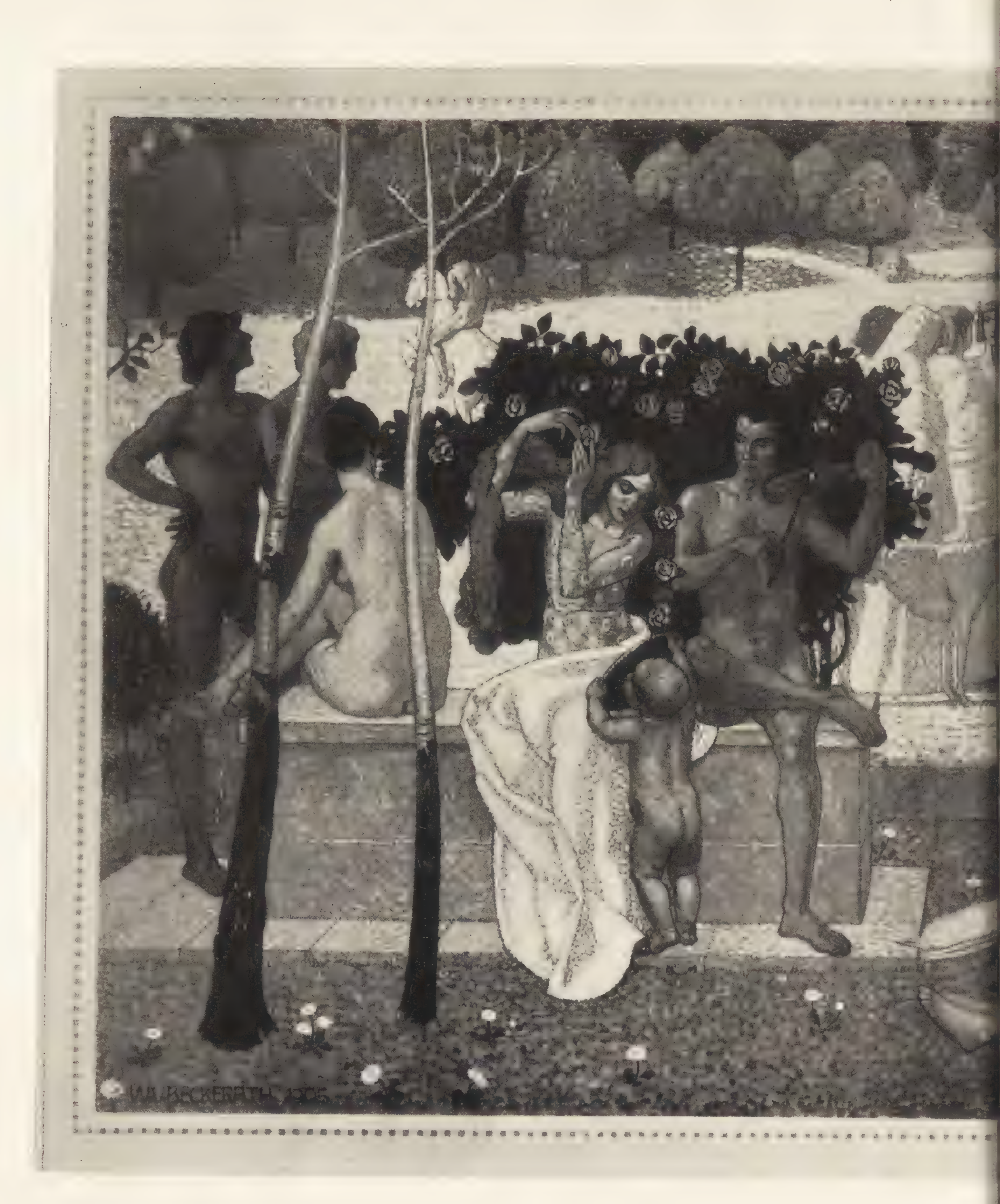
hat das Gemälde dreigeteilt, derart, daß die äußeren Schmalteile dunkler gestimmt von lebhaft bewegten Gruppen gefüllt werden, während in der Mitte fast nur die architektonische Ruhe senkrechter und wagrechter Linien herrscht. Von Komposition, von erzwungenem Zusammenbauen der Gestalten spürt man nichts; und doch ist die Abwägung der Massen gegeneinander, die Führung der festgefügten Terrainlinien ein Meisterstück der Komposition. In arkadischer Nacktheit oder in freierfundener Idealgewandung stehen, sitzen, wandeln und liegen diese Gestalten von schlanker sehniger Körperbildung ohne Pose nebeneinander. Noch Hermann Prell sieht den Ausdruck monumentaler Schönheit in jener fatalen Wellenkontur des Körpers, der am edelsten erscheint, wenn die Funktion seiner Glieder sich in ein haltloses Schweben verwässert: Beckeraths Gestalten lassen nicht den leisesten Zweifel über ihr festgewurzeltes Stehen, den gesunden Mechanismus ihrer Glieder; sie verfügen über eine fast plastisch knappe Klarheit des sehnigen Gliederbaus; aus frischer nachschaffender Freude an der Plastik des Körpers hat Beckerath in allem was er bisher malte, das Problem der Körperbewegung über alles gestellt. Die beiden Krieger oder die musizierende Gruppe des Hauptbildes oder das zum Baume hinauf langende Mädchen links sind solche Lösungen des Formproblems von glänzender Reife. Vielleicht liegt ein bewußtes Zurückgreifen auf Vorbilder in dieser Art des Künstlers; man denkt an Mantegna den großen Zeichner straffer Geschmeidigkeit, und man denkt noch nicht an Puvis de Chavannes. Beide bedeuten einen klaren Weg zu großer Monumentalkunst — vielleicht den einzigen der für unsere Zeit gangbar ist.

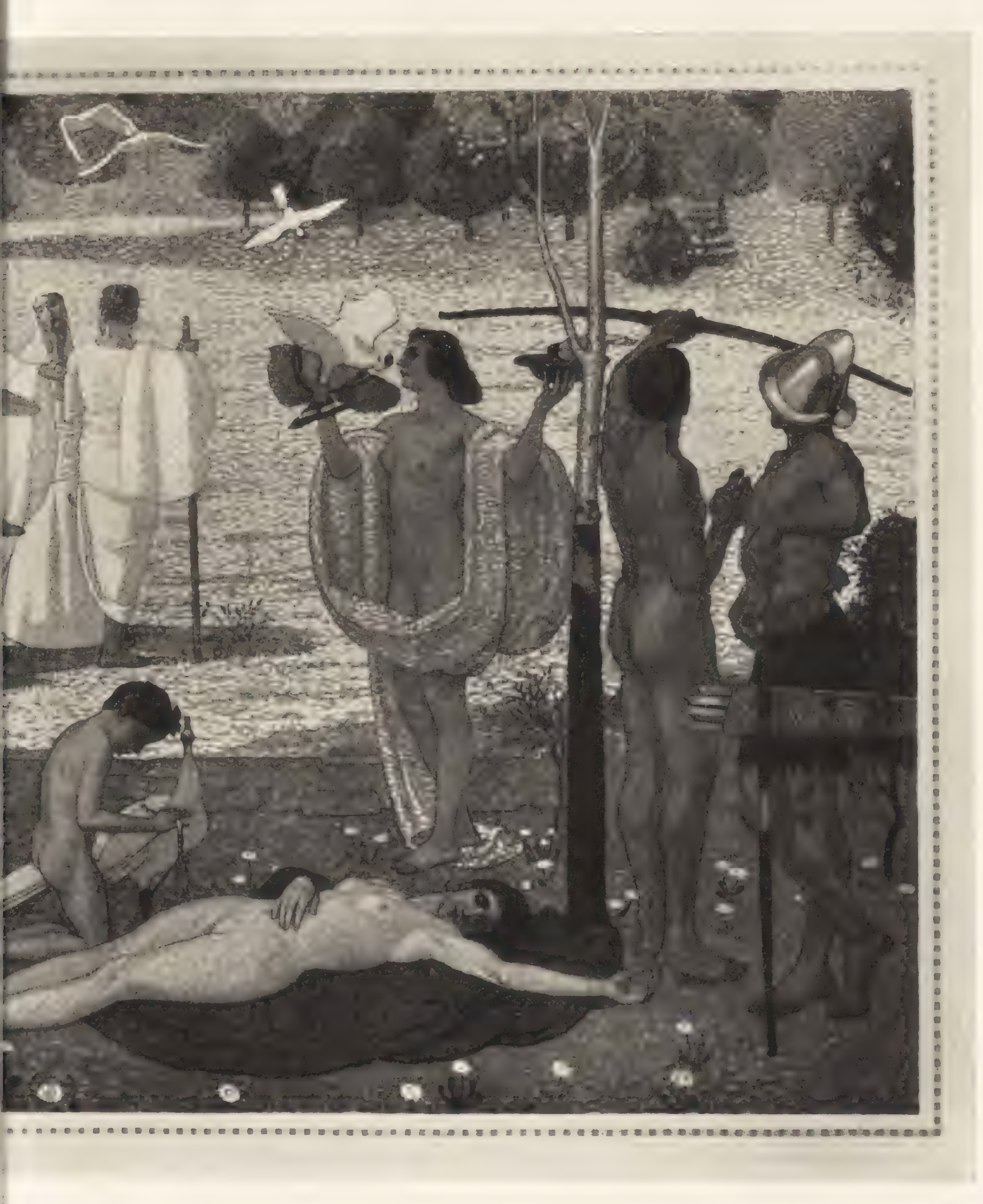
Ist so die feste ausdrucksvolle Linie als Mittel klarer Komposition in den Händen des Zeichners Beckerath eine Gewähr für Monumentalwirkung, so dient ihm die Farbe nicht minder zu einem charakteristisch dekorativen Ausdruck. Er behandelt sie ganz anders, als in seinen bisherigen Malereien, verzichtet auf die tiefen warmen Dämmertöne, die dem Staffeleigemälde so wohl anstehen, und folgt Puvis de Chavanne, der zuerst mit sicherem Instinkt auch der Farbe architektonische Haltung gab. Helle, kühle Töne, keine Tiefen, in deren Schatten die Konturen untertauchend sich verlieren; blau, grün und gelb, aus deren hellem Einklang die weißen Gewänder feierlich erglänzen; die Farbe selbst flächig breit, im Detail so behandelt, daß aus dem Nebeneinandersetzen der Pinselflecken ein lebendiges Spiel entsteht, wie in dem Flimmern eines Mosaikwerkes oder in dem körnigen Gewebe eines Wand-



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN.

LINKES SEITENBILD DES DEKORATIVEN WAND-GEMÄLDES IN DER BREMER KUNSTHALLE.


W.V. BECKERATH 1905



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN. * * * MITTELBILD DES DEKORATIVEN WAND-GEMÄLDES IN DER BREMER KUNSTHALLE.



WILLY VON BECKERATH—MÜNCHEN.

RECHTES SEITENBILD DES DEKORATIVEN WAND-
GEMÄLDES IN DER BREMER KUNSTHALLE.

teppichs. So bildet sich jener Perlmutter ähnliche Schimmer, auf den *Ludwig von Hoffmann* sich so trefflich versteht, nur kräftiger und breiter, ein Leben der Fläche, das für die raumschmückende Malerei wertvollere Schönheit bildet, als das allzu zierliche Durchmodellieren. So ist es dem Künstler gestattet, die großen Linien seiner Zeichnung und das flächige, teppichartige Nebeneinander seiner Farben ungeschmälert wirken zu lassen; man empfindet die raumabschließende Wand als solche und das Gemälde als ihren Schmuck.

Es war ein Wagnis, zu dem Beckerath selbst die Anregung gab, wenn man seinem den Saal beherrschenden Gemälde eine frei erfundene ganz anders geartete Begleitung gab in den Malereien *A. Salzmanns*, die sich in je vier Feldern an den Seitenwänden hinziehen. Die breitsaftige in ungebrochenen, manchmal überlauten Farben schwelgende Art Salzmanns stammt aus einem so anders gewillten malerischen Temperament, daß sich schwer ein restloses Ineinanderklingen beider zur Stimmung *eines* Raumes denken läßt. Wie japanische Geschenktücher, auf deren leuchtend roter Seide eine zierliche Hand in dünnen Linien die Zweige eines phantastischen Baumes gestickt hat, zwischen denen da und dort ein merkwürdiger buntschillernder Vogel hinfliegt, so sind diese Felder gebildet; ein übersprudelndes durch keinerlei Kulturballast eingezwängtes malerisches Schöpfertalent bildet das eine Motiv zehnmal neu, ebenso anspruchslos als reizvoll, keck hingesetzt, voll breiter farbiger Fröhlichkeit. Eine solche aus unverkümmerter Naivität schöpfende Kraft, die aller Schulweisheit spottet, kann für dekorative Raumkunst-Aufgaben für die Zukunft noch Großes hoffen lassen; einen inneren Einklang zu Beckeraths von alter Kultur und einem fast akademischen Schönheitssinn eingegebenem Werke kann ich in diesen Phantasien Salzmanns nicht finden. Und das laute Blaurot des Grundtons gefährdet wenigstens die Einheit der Raumstimmung so, daß die endgültige Feststellung des Wandtons, durch den beide Werke den gemeinsamen Rückhalt finden sollen, bisher noch nicht endgültig gelungen ist.

Daß diese beiden in die gesunde Zukunft unserer dekorativen Malerei hineinschreitenden Meister gerade in Bremen eine große Aufgabe fanden, ist das Verdienst des Senators Matthias Gildenmeister, des Stifters der Bilder, und des Direktors Dr. Pauli. In den glänzenden Besitz, den die Bremer Kunsthalle in wenigen Jahren als eine Galerie von Werken der lebenden Kunst in ihren Räumen vereinigt hat, fügen sich die Gemälde Beckerath-Salzmanns als neue Perle ein, um so wertvoller, als sie der Stadt Arthur Fitgers gerade den Jungbrunnen einer gesunden Monumentalkunst bringen. SCHAEFER.



PROFESSOR J. HOFFMANN-WIEN. BLUMENKÖRBCHEN IN EISENBLECH.

DIE DEUTSCHEN KUNSTGEWERBE-SCHULEN

UND DER DRITTE INTERNATIONALE KONGRESS ZUR FÖRDERUNG DES ZEICHEN-UNTERRICHTES IN LONDON 1908.

Der erste internationale Kongreß zur Förderung des Zeichen-Unterrichtes fand auf Anregung der Herren Guébin, Hauptzeicheninspektor des Seinedepartements und Léon Franken, Zivilingenieur und Vorsitzender der Pariser Zeichenlehrer-Vereinigung, im September 1900 anläßlich der Weltausstellung in Paris statt. Vertreten waren Belgien, Bulgarien, Cuba, Ecuador, England, Japan, Luxemburg, Oesterreich-Ungarn, Mexiko, Rumänien, Rußland, Schweiz und die Vereinigten Staaten von Nordamerika. Man hat von diesem ersten Kongreß wenig gehört, und er hat auch wenig Positives geleistet. Sein Hauptverdienst war die Einsetzung einer internationalen Kommission zur Vorbereitung weiterer Kongresse.

Der zweite Kongreß tagte vom 3.—6. August 1904 in Bern. Er verlief äußerlich im höchsten Grade imposant, war von einer instruktiven und reichhaltigen Ausstellung von Schülerzeichnungen und Lehrmitteln begleitet und von über 800 Fachleuten besucht, von Pädagogen, Künstlern und Schriftstellern, darunter befanden sich viele von ausgezeichnetem Rufe. Man kann wohl sagen, daß sich in Bern die Elite derjenigen Personen ein Stelldichein gegeben hatte, die sich berufsmäßig oder aus Liebhaberei mit der künstlerischen Erziehung der Jugend und mit der Ausbildung von Berufskünstlern befassen.

Merkwürdigerweise war von den größern Kulturstaaten das Deutsche Reich am schwächsten vertreten. Ganz auffällig zeigte sich das in der Zeichenausstellung. Die deutschen Kunstschulen glänzten durch Abwesenheit und die übrigen deutschen Schulen konnte man an den Fingern herzählen. Zum Glück erregte das anwesende Seminar Dresden—Plauen, dessen Zeichenunterricht unter Leitung des Oberlehrers Elßner steht, allseitige Bewunderung. Aber eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, und man konnte denn auch aus den Aeußerungen der fremden Kongressisten und den Stimmen, die später in ausländischen Fachschriften, namentlich in französischen, über die Ausstellung laut wurden, deutlich das Erstaunen des Auslandes über den vermeintlich tiefen Stand des deutschen Fachunterrichtes heraushören. Die Zurückhaltung Deutschlands war um so mehr zu beklagen, als das Ausland, wie gesagt, die hervorragendsten seiner Kunsterzieher nach Bern gesandt hatte, auf deren Urteil man daheim Gewicht legt.

Wie es im gewöhnlichen Leben niemandem zum Vorteil gereicht, wenn andere über ihn geringer denken als er ist, so tut es auch im Leben der Völker nicht gut, wenn die innere Kraft eines einzelnen Volkes dauernd von seinen Nachbarn unterschätzt wird. Unter gewöhnlichen Verhältnissen hat ein solches Vorurteil, da es unwillkürlich von einem Gebiet auf alle möglichen andern übertragen wird, allerlei nationalökonomische Nachteile zur Folge. So zieht zweifellos die Unterschätzung des deutschen Kunstschulwesens eine Unterschätzung des deutschen Geschmackes und der deutschen kunstgewerblichen Erzeugnisse nach sich. Aus diesem einfachen Grunde ist eine weitere Zurückhaltung der deutschen Kunstschulen gegenüber internationalen Kongressen zur Förderung des Zeichenunterrichtes und internationalen Schulausstellungen nicht recht am Platze. Angesichts des bevorstehenden dritten Kongresses erschien es mir angebracht, die Aufmerksamkeit unserer Kunstschulleiter auf diese Angelegenheit zu lenken.

Der dritte internationale Kongreß zur Förderung des Zeichenunterrichtes steht vor der Tür. Er soll im Jahre 1908 in London stattfinden. Es hat sich bereits ein vorläufiges Organisationskomitee gebildet, dasselbe ist am 7. Juli in London zu einer Beratung zusammengetreten und hat unter anderm den Beschluß gefaßt, den Kongreß mit einer internationalen Ausstellung von Schülerarbeiten der Volksschulen, Mittelschulen, technischen Lehr-Anstalten und Kunstschulen zu verbinden. Unter den Mitgliedern des Komitees und den Unterzeichnern des bereits publizierten Aufrufes befindet sich eine so große Anzahl von Vertretern des englischen Geistesadels, namentlich der Kunstschulen und Universitäten, daß an dem Zustandekommen einer glänzenden Ausstellung kaum gezweifelt werden kann. Jedenfalls ist nach dem Vorspiel in Bern anzunehmen, daß Amerika und Frankreich und selbstverständlich auch England alle Kräfte daran setzen werden, mit Ehren aus dem Wettkampfe hervorzugehen.

Will Deutschland sich an der Ausstellung beteiligen, so hat es alle Ursache, sich beizeiten und sehr sorgfältig vorzubereiten. Die Direktoren unserer Kunstschulen werden gut tun, so bald als möglich mit einander in Verbindung zu treten, um Stellung zu der Sache zu nehmen. Jedenfalls ist vor vereinzeltem Vorgehen, vor Zersplitterung der Kräfte zu warnen. Es dürfte sich für die Herren empfehlen, noch während der Tagung der dritten deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden zu einer vorbereitenden Beratung zusammenzukommen, da gerade die »Dresdener Ausstellung« augenblicklich eine selten

große Zahl deutscher Kunstschulen vereinigt und manche Anhaltepunkte für einheitliches Vorgehen abgeben kann. Die Dresdener Ausstellung zeigt die mannigfaltigsten Formen für das Arrangement von Schülerarbeiten. Man kann hier die Vorzüge und Nachteile dieser verschiedenen Formen studieren und daraus Nutzanwendungen für die »Londoner Ausstellung« ziehen.

Die sogenannten internationalen Welt-Ausstellungen haben nach dem Urteile vieler keinen besonders großen Wert mehr, weil es physisch fast unmöglich ist, sie gründlich zu studieren, und weil die Unkosten, welche die Aussteller zu tragen haben, sich nur in den wenigsten Fällen später bezahlt machen. Anders liegt die Sache bei internationalen Spezial-Ausstellungen. Hier braucht der Fachmann die in sein Fach schlagenden Gegenstände nicht erst mühsam in hundert verschiedenen, weit auseinanderliegenden Abteilungen zusammenzusuchen, sie stehen hier sachlich geordnet, dicht beieinander und gestatten ihm, nach allen Richtungen hin Vergleiche anzustellen. Die internationale Zeichen Ausstellung in London 1908 wird uns mit den starken und schwachen Seiten der Unterrichts-Methoden fremder Völker bekannt machen und uns selbst einen Spiegel der Erkenntnis vorhalten. Schon die Ausstellung in Bern gab trotz ihrer Lückenhaftigkeit viele bemerkenswerte Lehren demjenigen, der überhaupt belehrt sein will, die Londoner Ausstellung wird voraussichtlich noch viel interessanter werden; denn der englische Kunstunterricht ist fortschrittlicher als der französische organisiert, die Methoden haben seit dem Berner Kongreß in sämtlichen Ländern mannigfaltige Wandlungen durchgemacht, und endlich hat der Gedanke, internationale Kongresse zur Förderung des Zeichenunterrichtes zu veranstalten, an werbender Kraft gewonnen. Möge die Beteiligung Deutschlands an der Ausstellung diesmal der hohen Entwickelung seines Kunstschulwesens entsprechen.

OTTO SCHEFFERS—DESSAU.



EUGÈNE CARIÈRE † PARIS. »STUDIE«.



EUGÈNE CARRIÈRE—PARIS †. „FAMILIENBILD."

EUGÈNE CARRIÈRE-PARIS.

Dieses Jahr sah mit Eugen Carrière eine der vornehmsten und bedeutendsten Gestalten unserer zeitgenössischen Kunst dahingehen. Eugen Carrière war nicht bloß ein außerordentlicher Künstler, er zählt zu den besten Geistern, deren die Menschheit sich rühmen kann. Die Zufälligkeiten bedeuten wenig in seinem Leben und verschwinden vor dem Gesamtbild seiner künstlerischen Arbeit.

Ein Denker und ein Erzieher, das war Carrière in seinem Schaffen, seinem Leben, seinem Beispiel. Sein Heroismus gegenüber dem Leiden, das ihm keinen Schlag ersparte, stärkte die, die am meisten geprüft wurden. Mit seiner sanft gewinnenden Rede erleuchtete er unzählige schwankende Menschen, die bei ihm Rat suchten und geistige Hilfe.

Seine Unterweisung in der Malerei war eine Unterweisung in hoher Philosophie. Er hielt sich nicht wie der Durchschnitt der Lehrer auf bei der Erklärung der technischen Punkte, die er für unwesentlich erachtete. Er zog es vor, die Herzen zu erheben, die Seelen zu weiten, die Einsichten zu mehren, indem er seinen Schülern die unwandelbaren Gesetze aufzeigte, die wirksam sind bei allen Äußerungen der Natur. Er meinte, das Publikum müßte in der Kunst ein Mittel finden, seinen Geschmack und seine Auffassung zu läutern; denn die Kunst sei nichts als ein höheres Leben. Sie sei die Synthese, das Leben die Analyse. Unser Schicksal adeln durch Einführung eines Ideals, das war Carrières Ziel. Und wen ergreift nicht vor einem dieser durchgrübelten Gesichter eine Art weihevoller Bewegung und der Wunsch, in Schönheit zu wirken?

Keiner war menschlich tiefer, weil keiner mit soviel Intensität das Leid wiedergegeben hat, das Leid, das sich bei der Geburt unser bemächtigt und uns nicht sterben läßt ohne seine letzte Qual, das Leid, das den Grund bildet alles Seins, dem das Lachen selbst nichts ist als eine Maske.

Ich weiß nichts ergreifenderes in der ganzen Geschichte der Malerei, als diese „Mutterliebe", die die erlauchteste Zier des Luxembourg-Museums bildet. Carrière hat in diesem Gemälde mit überragendem Genie all die Gefühle zusammengefaßt von mütterlicher Liebe, fürchtender Sorge, peinvoller Prüfung und von Mitleid, all die furchtsamen Instinkte der Kindheit, all die Tröstungen der Familie.

Degas, der doch ein glänzender Künstler, hat über Carrière geäußert: „Er hat viel Talent, aber ich liebe diese Art gar nicht. Ich liebe zu sehr die Umrisse der Dinge." Allein in einem Bild von Carrière ist Besseres als „die Umrisse der Dinge": Die Personen und die Dinge in ihrer Ganzheit. Denn Carrière sah hinter die Umrisse der Dinge, weiter . . .

Aus der Erscheinung der Welt entzifferte und übersetzte Carrière das Ewige und das Charak-



EUGÈNE CARRIÈRE — PARIS † PORTRÄT: „ALPHONSE DAUDET MIT SEINEM TÖCHTERCHEN".

teristische. Nach dem geistigen Ausdruck, der ihn vor allem beschäftigt, ist es die Verteilung des Lichts, der logische Bau des Skeletts, die Massenanordnung und die plastische Form. Darum gemahnt auch seine Malerei von allen bekannten am stärksten an die Skulptur. Carrière baute ein Gesicht, wie man eine Gleichung ansetzt, und wollte, daß man's darin empfinde wie ein Echo des Weltrhythmus.

Er ist einer von denen, deren Werk den Unwert der kleinlichen Bemühungen beweist, in denen sich die Anhänger der genauen Naturabschrift erschöpfen. Die farbige Photographie wird uns eines Tages eine Augentäuschung liefern, die keine noch so starrköpfige Geduld erreichen kann, und nie wird etwas nicht dem Leben, aber der exakten Körperlichkeit näher kommen als ein Abguß. Indessen einem mechanischen Verfahren wird es für immer versagt bleiben, eins von den Werken zu erzeugen, deren wesentliche Grundlagen die Empfindungskraft und der Geist ihrer Schöpfer bilden.

Es steht uns nicht an, die Natur sklavisch nachzuahmen. Wir müssen in ihr die Elemente auswählen, die etwas für unsere Empfindung bedeuten, und versuchen, sie durch diese Empfindung zu bereichern. Erst unbewußt, dann bewußt, geht da eine Umformungsarbeit vor sich, auf deren Erfüllung sich beinahe die Rolle des Künstlers beschränkt. Man verstehe mich: Ich werfe mich nicht zum Verteidiger jener Leute auf, die Theorien von der Umgestaltung aufstellten und keine Zeichnung, keinen Aufbau gelten lassen vor einer unwissenden Phantasie. Ich bemerke einfach, daß, wenn man das Gewicht einzelner Züge steigert oder abschwächt, man allemal eine Umgestaltung vollzieht. Und das ist zulässig, so lange man die Grundgesetze des Körperbaus und der Muskellehre beachtet. So hat Carrière umgeformt, so tat es auch Michel-Angelo.

„Jeder Künstler," bemerkt ganz richtig Jean Dolent, „er mag wollen oder nicht, deutet die Natur, und das ist gut. Was nicht gut ist, ist die Vorausnahme der Deutung." Die Wahrhaftigkeit schließt übrigens jede vorausgefaßte Erklärung aus, denn die Bewußtseinselemente werden sich bei der ästhetischen Auffassung ganz von selber nach ihren eigenen Gesetzen ordnen. Der Künstler braucht seinerseits nur abwägen, was ich die „Werte des Gedankens" nennen möchte. In der Tat sind in einer malerischen Komposition nicht bloß die Farbenwerte unentbehrlich. Auch die moralischen Werte sind von Belang. Gleichgültige Einzelheiten sollen in einem neutralen Grunde bleiben und es wäre unlogisch, die Werte der Perspektive und des Lichts zu beachten und



EUGÈNE CARRIÈRE – PARIS †. GEMÄLDE: „MUTTERLIEBE". (Im Luxembourg-Museum—Paris.)

nicht zu berücksichtigen die der Empfindung, nicht die Abstufungen unserer inneren Anteilnahme.

Überlegungen dieser Art hatten Carrière zu einer Malerei geführt, die so vieles verschleiert. Er lenkt die Aufmerksamkeit nur auf die wesentlichsten Punkte seines Gegenstandes. Jene Teile, die für die Betrachtung ungefähr dasselbe sind, wie für den Hörer einer Symphonie die Pulte des Orchesters, drängt Carrière zurück und deckt sie mit einem Schatten, aus dem nur ab und zu eine Silhouette gleich einer Erinnerung auftaucht, bestimmt, das Milieu anzudeuten, wenn der Künstler es für nötig erachtet. Und dieser flüchtige Schatten der Dinge übernimmt im Bild eine belehrende Rolle. „Das ist ein Schriftsteller", sagt er, „das ein Bildhauer", oder „in diesem Raum herrscht kein Wohlstand". Eine Andeutung genügt so, eine ganze Persönlichkeit zu charakterisieren, wie ein Parfüm, das in der Luft vorüberzieht, die Nähe einer Dame verrät.

Außer diesen rein logischen Gründen hatte Carrière noch andere, die ihn zu dieser „Nebel"-Malerei bestimmten. In seiner leidenschaftlichen Hinneigung zum Mystischen liebte er es, dem traulichen Geflüster der Schatten und Geheimnisse zu lauschen, so Fühlung nehmend mit zwei der größten Überlieferungen in der Malerei, Leonardo da Vinci und Rembrandt. Carrière denkt an das Mysterium nicht bloß in den Unbestimmtheiten des Hintergrundes, er denkt daran sogar in der Bestimmtheit seiner am kräftigsten modellierten Gesichter. Nichts besitzt einen stärkeren verschwommenen und doch wieder klar ausgesprochenen Reiz als Augen, die Carrière gemalt, als Lippen, von seinem Pinsel geküßt. Der tiefe Denker Joubert, ein prophetischer Geist, hat ein paar Sätze geschrieben, die hier am Platze sind: „Sicherlich hat das Schöne eine sichtbare Schönheit und eine verborgene. Sicherlich hat es nie soviel Reiz für uns, als wenn wir es andächtig in einer Sprache lesen, die wir nur halb verstehen." Keine Erklärung könnte besser auf das Werk Carrières passen.

„Kunst ist's, wenn sich's bewegt!" erklärte



EUGÈNE CARRIÈRE—PARIS GEMÄLDE: „DIE TOILETTE".]

einst an der Ecole des beaux Arts der Hohepriester der Akademiker, Alexander Cabanel, bei der Korrektur einer schlechten Studie. „Kunst", hätte Carrière gesagt, „ist's, wenn es lebt!" Es gibt also die geschickteste Wiedergabe der Natur nie den Eindruck des Lebens. Wie groß auch die Virtuosität des Malenden ist, sein Werk wird immer Stilleben bleiben. Man kann entzückt sein von der Mache und von der Wiedergabe der Details, von dieser Leinwand wird nichts ausgehen, das euch das Herz ergreift oder die Kehle zuschnürt. Denn Richtigkeit der äußeren Erscheinung ist nicht künstlerische Wahrheit. Die kopierte Erscheinungswelt, Landschaft, Interieur, menschliche Figur, ist in der Minute, wo das Auge des Künstlers darauf ruht, den mannigfachsten Zufälligkeiten unterworfen; sie zeigt nur einen Einzelmoment aus ihrer Dauer. Es ist die Synthese aus allen seinen Einzelmomenten — wenigstens von mehreren — die der Künstler in seinem Werk niederlegen muß.

So hat auch Carrière keine einfachen Abbildungen gemalt, die eine äußere Ähnlichkeit bieten. Ein ganzes Schicksal liegt in seinen Porträts. Es genügt, an seinen Paul Verlaine zu denken, seinen Alphonse Daudet, seinen Goncourt, um wie in einem Diorama ihre ganze geistige Wesenheit sich entrollen zu sehen. Nachdem jede Sekunde unseres Lebens von so vielem Unbegreiflichen und Unbekannten begleitet ist, hat Carrière, in seiner Kenntnis und Verehrung der höheren Wahrheit, diesem Mysterium, das nach einem Wort Hellos an der Wurzel aller Dinge ruht, einen breiten Raum zugestanden.

Man kann unendlich lange träumen vor einem Werke Carrières, denn das Mysterium ist von gestern, von heute und von morgen und die Menschheit, in der Nacht der Jahrhunderte tastend, wird sich immer vor der Schwelle seiner Herrschaft beugen, wo die Wirklichkeit innehält, um dem Traume Platz zu machen. Jean Dolent, auf den man immer zurückkommen muß, wenn von Carrière die Rede ist, hat dazu ganz richtig bemerkt: „Die Bestbegabten unter unsern Künstlern genügen unserm Schönheitsdurst nur halb., oft versetzt uns nicht das Werk, soweit es Wirklichkeit geworden, in Leidenschaft, sondern wir gehen über den Punkt hinaus, wo es halt macht, und durchlaufen dann allein den Weg, auf dem wir für eine Weile Gesellschaft gehabt haben." Es war das Geheimnis Carrières, uns auf solch einen Weg zu geleiten, der weiter führt, und unseren Gedanken, in einem nur allzu kurzen Zusammensein, eine kräftige Reisezehrung mitzugeben — zur Vollendung der Fahrt.

Paris, August 1906. IVANHOÉ RAMBOSSON.

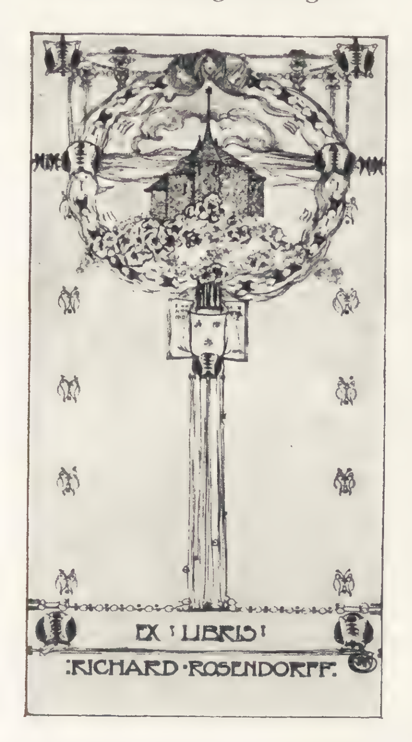
JESSIE M. KING-GLASGOW.

Neuenglische Verfeinerung feiert in Miss Jessie Kings Arbeiten ihren schönsten Triumph. Es ist jene selbe Kultur der Sinne, die einen Oskar Wilde, einen Beardsley ermöglichte, die sich in der präraffaelitischen Bewegung ausspricht und die auch dem modernen englischen Kunstgewerbe seinen spezifischen, unerreichbaren Reiz verleiht. Es ist jene Verfeinerung, die der Pfahlbürger eine Zeitlang als Décadence zu verleumden liebte, mit dem unausgesprochenen Vordersatze, daß nur das Gewöhnliche, das Undifferenzierte und Grobschlächtige über den Verdacht des Pathologischen erhaben sei. Das Urteil über diese Dinge hat sich inzwischen gewandt, und das Wort Décadence ist aus dem Sprachschatze der Entwicklungs-Feinde verschwunden. Geblieben aber ist uns die Sache. Das Beispiel der Japaner hat selbst den Blindesten die Augen darüber geöffnet, daß Verfeinerung noch lange keinen Gegenbeweis gegen die Lebenskraft einer Kunst, einer Rasse bedeutet.

So sehen wir denn in Jessie M. Kings Zeichnungen und Aquarellen die Linien zag und zitternd werden, die Farben zu einem sachten Schmelz herabsinken und alle Dinge in ein Märchenlicht hineintreten. Die zarten Punktreihen, die sie nach Beardsleys Vorgang als einfachstes Mittel zur Erzeugung weicher, duftiger, hauchartiger Wirkungen verwendet, setzen sich fast in den Gehörs-Eindruck des Flüsterns um. Jedes laute, kräftige Wort wird vermieden und gilt fast als eine Sünde. Diese Kunst spricht ausschließlich zu modernen Nerven, die feineren, verschwiegenen Reizen zugänglich geworden sind, denen man mit einer zarten, unwirklich zarten Andeutung mehr sagt als mit Worten, die allen Inhalt schonungslos und eindeutig erschöpfen. Diese Zartheit, diese liebenswürdige Sentimentalität hat die neuenglische Kunst mit der Kunst der Primitiven gemeinsam. Sie ist keusch und zurückhaltend wie diese, liebt das Erratenlassen, flieht die Wirklichkeit und redet von Sehnsucht lieber als von Erfüllung, von Vergangenheit lieber als der Gegenwart, von der Blüte lieber als von der Frucht. Alte Mären vom Gral, von



MISS JESSIE M. KING. NACH EINER PHOTOGRAPHIE.



JESSIE M. KING. »Exlibris«.

Besitzer: R. Rosendorff—Berlin.



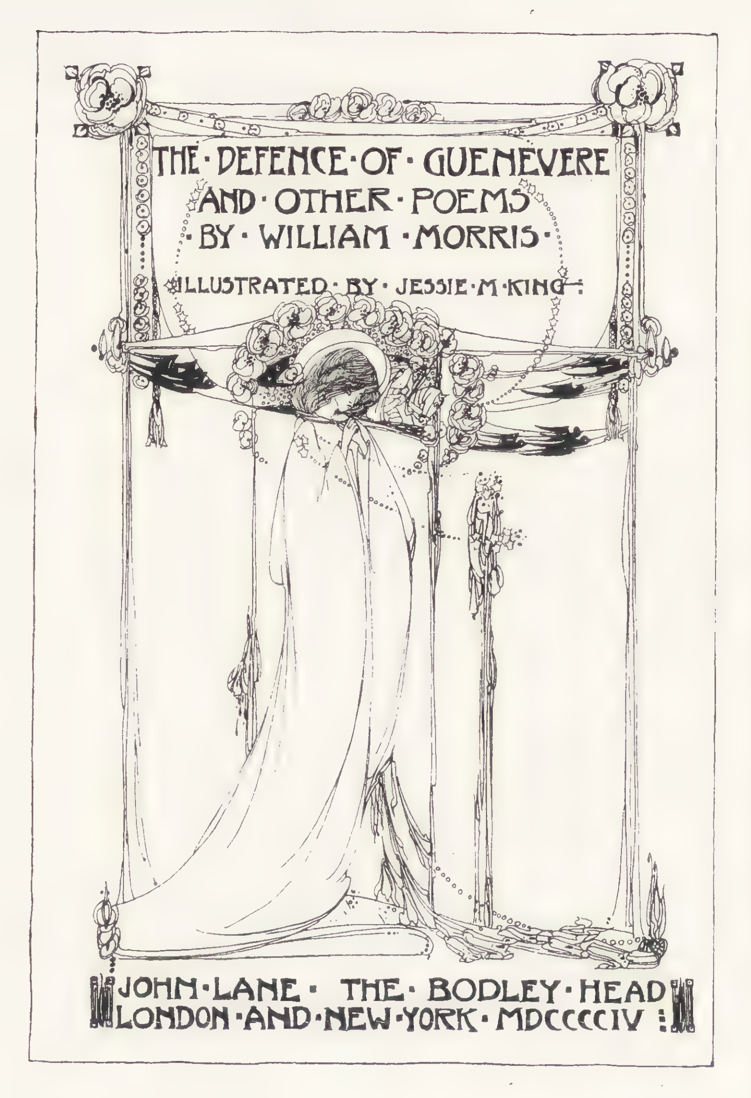
JESSIE M. KING. »Exlibris«.
Besitzer: James Begg—Buenos-Ayres.

König Artus Tafelrunde, Mären von abenteuerlichen Heldenfahrten und schwermütigen Amuren sind ihre liebsten Gegenstände. Der Sehnsuchts-Stimmung und der schwärmenden Märchenmelancholie solcher Dichtungen wird die neuenglische Illustration aus innerer Verwandtschaft vollauf gerecht. Das Bindeglied heißt Romantik. — Auch Jessie M. King gehört der Romantik an. Sie hat die romantische Subjektivität, sie hat ihre ausschweifende Phantastik, ihre Schwermut und ihren lyrischen Grundton. Ihre Art der Stilisierung ist ebenso romantisch wie ihre Neigung zur Verinnerlichung. Wir werden berichtet, daß Miss King erst durch den Anblick des alten Nürnberg und Avignons zum landschaftlichen Zeichnen angeregt wurde, und erkennen auch hierin wieder ihren romantischen Geschmack.

So viel zur Charakteristik des *Geistes*, der in ihrer Kunst zum Vorschein kommt. Ein zweites, sehr wichtiges Moment bei der Beurteilung ihrer Schöpfungen ist ihre starke, triebhafte Hinneigung zum *Dekorativen.* Alle ihre Arbeiten sehen aus, als stünden sie unter den Bedingungen irgend einer schwierigen Technik, die über einen gewissen Grad hinaus die Annäherung an die Natur verbietet. Ihre Illustration wirkt immer noch in erster Linie als Buchschmuck, als Flächenkunst im Sinne des Kunstgewerbes. Sie gibt diesen Darstellungen wenig räumliche Tiefe und drängt sie nach Art eines Bildteppichs oder besser noch eines Glasgemäldes möglichst in eine Ebene zusammen. Was die Darstellungen dadurch an Raum und Naturwahrheit verlieren, gewinnen sie auf der anderen Seite durch Stimmungsgehalt und durch Harmonie mit dem Schriftbilde. Miss Kings Illustration steht nicht als etwas völlig Fremdes zwischen den bedruckten Seiten des Buches da. Sie hat vielmehr von den Lettern ein wenig Starre, ein wenig Tod geborgt und dient damit der Einheitlichkeit des Gemeinsamen, das Druck und Illustration verbindet: des Buches. Wolken, Blumen, Nebel, Bäume, all das wird zum Ornament und bewegt sich ganz nach ornamentalem Rhythmus. Mit Staunen sieht man z. B. auf einer unserer Abbildungen, was unter der Hand dieser Künstlerin das Meer geworden ist. Die Wellen scheinen anstatt Schaum, Geschmeide, Perlen, Smaragden und Saphire aufzuwerfen. Und selbst wenn man dieser Ideenverbindung wehrt, will uns der Wogenschaum, der sich über die Kämme der Brandung kräuselt, immer noch mehr an die pikanten Spitzendessous einer eleganten Frau gemahnen, als an das, was er wirklich ist. Der dekorativ-stilistische Einschlag dieser Kunst bringt es ferner mit sich, daß die Künstlerin auf die Individualisierung der dargestellten Persönlichkeiten gar keinen Wert legt. Kaum, daß sie einen Unterschied zwischen männ-



JESSIE M. KING—GLASGOW. »FEDERZEICHNUNG AUF PERGAMENT«.
Eigentum der Künstlerin.



JESSIE M. KING—GLASGOW. »Titelblatt«.
Besitzer: John Lane–London.

eine Farbenwelt von entzückendem Wohllaut und großer toniger Gebundenheit. Die Farben scheinen mit dem Grau einen spielerischen, tändelnden Kampf zu führen. Sie werden nur wie durch einen leichten Aschenstaub hindurch sichtbar. Auch hier haben wir das Prinzip der Andeutung, des Erratenlassens, und es feiert hier vielleicht noch schönere Triumphe als auf dem Gebiete der Zeichnung. Miss Kings Koloristik regt das Auge an und macht es dichten. Und so ist ihre Farbe trotz aller Kargheit und Zurückhaltung doch viel reicher und üppiger, als wenn Einer sämtliche Register der Koloristik zöge. Man erkennt auch an diesem Beispiel, das unsere Abbildungen in überaus gelungener Weise veranschaulichen, daß die Nüance höher steht als das reine Pigment, daß es einzig und allein auf das ankommt, was der Maler die Valeurs nennt. — Mit allen ihren Vorzügen ist Miss Kings Kunst in hervorragendem Maße weiblich zu nennen. Sie berührt uns wie mit kühlen, weichen Frauenhänden und hat jenen halb seelischen, halb sinnlichen Reiz, den das weibliche Wesen ausströmt. Wie es aber zu gehen pflegt: diesen Vorzügen entsprechen auch gewisse Mängel und Nachteile, die in diesem Zusammenhange ebenfalls berührt werden mögen. Diese Kunst atmet den feinsten, den gewähltesten Geschmack, aber sie ist auch kaum mehr als Geschmackskunst. In einem früheren Hefte dieser Zeitschrift hat Ernst Schur eine verdienstvolle Untersuchung über das Wesen des Geschmackes und seinen Gegensatz zur eigentlichen Schöpferkraft veröffentlicht. Es stellte sich dabei heraus, daß Geschmack ein Ende, nicht ein Anfang ist, daß er eine Verarbeitung bereits geschaffener Kunstwerke bedeutet, aber selbst

lichen und weiblichen Gesichtszügen macht. Da begegnen wir immer wieder dem präraffaelitischen Profil mit der vorspringenden, gänzlich ungriechischen Stumpfnase und dem zugespitzten Kinn, das längst zu einem Allgemeinbesitz der englischen Kunst geworden ist.

Zu Miss Kings besonderen Vorzügen gehört auch die sublime Art und Weise, wie sie mit der Farbe zu schalten versteht. Man geht wohl nicht fehl, wenn man hierin das Vorbild der Japaner zu erblicken glaubt. Bei näherem Zusehen erkennt man, daß Miss King fast nur verschiedene Tönungen des Grau verwendet. Es entsteht auf diese Weise

keine neuen Ausdrucksmittel zu finden, keine neuen Wege zu bahnen weiß. Geschmack ist das Ausruhen auf den von anderen erkämpften Lorbeeren, Geschmack ist Frucht, keine Blüte, Geschmack ist abhängig, nicht selbstschöpferisch, er empfängt seine Gesetze von etwas Fremdem, ohne selbst neue Normen aufstellen zu können.

Ebenso läßt sich Jessie Kings Schöpfungen eine gewisse Schwächlichkeit, eine überzarte, fast verzärtelte Konstitution nicht absprechen. Es läßt sich nicht leugnen, daß ihre gehauchten Linien manchmal etwas verblasen wirken, und daß sich ihre Kunst der orthopädischen Einwirkung der Natur allzusehr entzieht. Ihr gewiß edler und liebenswürdiger Stil wird manchmal zur Manier, ein Fehler, der sich unausbleiblich überall da einstellt, wo nicht in erster Linie die Wirklichkeit, sondern die Willkür des Subjektes die künstlerische Gestaltung dirigiert. Damit ist aber auch alles erschöpft, was sich zum Nachteile dieser Kunst sagen läßt. Ist man sich über das Negative einmal klar geworden, so wird man sich um so lieber dem Reize dessen hingeben, was sie an Positivem enthält. Daß das nicht wenig ist, haben die vorangehenden Ausführungen gezeigt.



JESSIE M. KING—GLASGOW. »Illustration«.
Besitzer: J. M. Dent—London.

Jessie M. King ist als Leiterin der Buchbinder-Abteilung an der Glasgower Kunstschule tätig. Sie zählt zweifellos zu den Zierden des Instituts und entfaltet dort eine ungemein segensreiche Wirksamkeit. Dafür bieten die allgemein bekannten Erzeugnisse ihrer Werkstätte einen vollgültigen Beweis. Aber die Zeichnung, die Buchillustration, der Bucheinband sind nicht die einzigen Gebiete ihrer Tätigkeit. Es existieren von ihrer Hand reizende Kinderstubentapeten, auch hat sie ausgezeichnete Webemuster für Seide und andere feine, durchsichtige Damenstoffe geschaffen. Eines der feinsten Modegeschäfte Londons führt einen Katalog, der ausschließlich Abbildungen nach Mustern von Jessie King enthält. Auch ganze Kostüme hat sie gezeichnet, und einige derselben sind für englische Verhältnisse kein geringer Erfolg von einer der bedeutendsten Londoner Modistinnen der Ausführung und öffentlichen Ausstellung gewürdigt worden. An alle diese Arbeiten tritt die Künstlerin mit einer nie versagenden Fülle von Ideen und Einfällen heran. Alles, was *Schmuck* und *Zierrat* heißt, ist ihr ein vertrautes Gebiet, und auf diesem kann sie selbst vor einem international zusammengesetzten Forum als Meisterin gelten. W. M.



JESSIE M. KING—GLASGOW.

ZEICHNUNGEN ZU »EINLADUNGS-KARTEN«. Eigentum der Künstlerin.



JESSIE M. KING—GLASGOW.

ENTWURF ZU EINER »BUCHDECKE«.
Besitzerin: Jessie M. Mitchell—Glasgow.

VERKAUFS-AUSSTELLUNG DEUTSCHER KÜNSTLER IM KAISER WILHELM-MUSEUM IN CREFELD.

Der Name »Verkaufs«-Ausstellung ist leicht geeignet, Verwunderung hervorzurufen, da er in krasser Weise das Materielle in Verbindung mit der Kunst bringt. Und doch, heißt das nicht endlich einmal mit offenem Visier vorgehen und das Kind bei richtigem Namen nennen? Ist nicht eigentlich jede Ausstellung mehr oder minder zum Verkauf der ausgestellten Werke da? Die eine zeigt Werke eines einzelnen, soeben entdeckten oder besonders originellen Künstlers an, die zweite wählt sich die Künstler einer abgeschlossenen Kolonie, die dritte zeigt einen weiteren Schritt im Ausstellungswesen, wie der Kunstsalon Brakl in München, der zwar Caviar für die fortgeschrittenen Volkskreise bringt, aber dennoch auf einen großen Absatz durch niedrige, feste Preise erzielt. Ist es da nicht ganz richtig, wenn nun auch mal von einer Stelle der Versuch gemacht wird, dem großen Publikum die Kunst nahe zu bringen durch gediegene, aber doch infolge eines verständigen Preises erschwingbare Werke; zu versuchen an der Stelle reformatorisch einzugreifen, wo unser Kunsthandel am meisten krankt! Gibt es wohl eine Stelle geschäftlichen Verkehrs, wo es so übel aussieht wie im Kunsthandel mit Gemälden? Die Gründe hierfür sind leider leicht er-



JESSIE M. KING—GLASGOW. »Wellen«. Federzeichnung auf Pergament.
Eigentum der Künstlerin.



»THE LITTLE SHEPHERD«.

JESSIE M. KING — GLASGOW.
AQUARELL AUF PERGAMENT.



JESSIE M. KING-GLASGOW. * * »ILLUSTRATION«. BESITZER: JOHN LANE - LONDON.

sichtlich; zum Teil durch die vielen größeren und kleineren jährlichen Ausstellungen veranlaßt, herrschte eine Übererzeugung an Gemälden, die es den Käufern wohl leicht macht, ihren Bedarf zu decken, den Künstlern aber die größten Schwierigkeiten bereitet, ihre Ware an den Mann zu bringen. Wo aber immer Übererzeugung herrscht, ist der Druck auf die Preise groß. Die Künstler wissen das ebensogut wie das kaufende Publikum und so hat sich denn eine Art und Weise des Kunsthandels mit Gemälden eingebürgert, die die Künstler veranlaßt, auf den Ausstellungen ihre Werke mit übermäßigen Preisen auszustaffieren und den Käufer zwingt, Gebote zu machen, die oft weit unter die Hälfte oder ein Drittel des geforderten Preises hinuntergehen.

Es ist dieser Zustand, wie er im Bilderhandel herrscht, ein der deutschen Künstlerschaft durchaus unwürdiger, wobei allerdings nicht verhehlt werden soll, daß sich die Künstler jetzt, nachdem dieser Zustand so tief Wurzel gefaßt hat, in einer Notlage befinden, aus der sie nur durch sehr energische Anstrengungen und festes Zusammenstehen herauskommen können. Dennoch sollte nichts unversucht bleiben um diesen Krebsschaden des Aufschlagens und Abhandelns auszumerzen. Wie



JESSIE M. KING—GLASGOW. »FEDERZEICHNUNG AUF PERGAMENT«.
Eigentum der Künstlerin

heute jedes anständige Ladengeschäft »feste Preise« hat und wie jeder anständige Mensch sich scheut in ein Schachergeschäft zu gehen, wo er nie weiß, ob er am Schluß genug abgehandelt hat, so sollten die Maler, die doch durch den göttlichen Funken der hohen Kunst geadelt sind, ihr Geschäft höher stellen und dem Kunstfreund nicht von vornherein durch übertriebene Preise den Mut nehmen, dem Gedanken der Erwerbung eines Ölgemäldes näher zu treten. Wenn die Künstler sich entschließen könnten nur die Preise ihren Bildern anzufügen, die für sie die äußersten sind, würden sie mit einem Schlage den Kreis der Käufer verdoppeln oder verdreifachen; dann könnte auch der besser gestellte Mittelstand zu ihren Kunden zählen. Es wäre dieses im Interesse der Künstler wie auch in dem des kaufenden Publikums dringend zu wünschen, welches ein Anrecht hat auf Anteilnahme an der deutschen Kunst-Erzeugung, die nicht nur den Millionären vorbehalten, sondern auch für den nicht mit Glücksgütern überladenen intelligenten Teil der Bevölkerung vorhanden sein soll. — Daß der oben gerügte Zustand nicht nötig ist, ist dadurch bewiesen, daß er in den Deutschland benachbarten Kulturländern nicht im selben Maße Sitte ist. Man findet ihn auch nicht auf allen Gebieten des Kunsthandels, so nur in geringem Maße im Handel mit Werken der Bildhauerkunst und überhaupt nicht in der angewandten Kunst. Warum sollen die Maler allein die Parias unter den Künstlern sein, die mit jedem Gebot, welches man ihnen gnädig hinwirft, sich zufrieden geben sollen? —

Das Kaiser Wilhelm-Museum in Crefeld, von dem schon manche wertvolle Anregung im Ausstellungswesen ausgegangen ist, hat nun einen Versuch gemacht zur Besserung und Abhilfe der heillosen Zustände, eine Lösung der Frage liegt wohl noch im weiten Felde. Es hat unter obigem Titel eine Ausstellung eröffnet, in der zu mäßigen, festen Preisen gediegene Werke der Malerei und Plastik zu erwerben sind. Einladungen zur Beschickung der Ausstellung sind nur solch bewährten Künstlern zugegangen, die mit dem Museum und der von ihm geführten immer währenden Ausstellung in Beziehung stehen. Die Preise müssen niedrig angesetzt sein und es wird gewünscht, daß die Künstler nach der Ausstellung die unverkauft gebliebenen Bilder anderweitig weder zu höheren noch zu niedrigeren Preisen abgeben. Als höchster Preis für ein Kunstwerk ist der Betrag von M 600 festgesetzt. Der Erfolg der Ausstellung ist bis jetzt ein recht günstiger, indem bereits eine unerwartet große Zahl von Kunstwerken verkauft ist. Andere Städte haben sich schon bereit erklärt, Ausstellungen nach gleichen Gesichtspunkten zu veranstalten. Es ließe sich dann auf Grund der in Crefeld gemachten Erfahrungen wohl der Kreis der aufzufordernden Künstler erweitern, auch andere Preisgrenzen feststellen. Recht erwünscht wäre es, wenn größere Kunst-Vereinigungen sich der Bewegung annähmen, oder wenn bei Gelegenheit großer Kunst-Ausstellungen versucht würde, dem hier ausgesprochenen Grundgedanken näher zu treten. Es müßte das den deutschen Malern ebenso zum Heile gereichen, wie es dem kunstsinnigen Teil des deutschen Publikums die Gelegenheit zur Befriedigung seines Kunstbedürfnisses erleichtern würde. PAUL SCHULZE.



JESSIE M. KING—GLASGOW. »FEDERZEICHNUNG AUF PERGAMENT«.
Besitzer: J. Taylor—Glasgow.



JESSIE M. KING—GLASGOW.

»ROSENGARTEN«. FEDERZEICHNUNG AUF PERGAMENT.
Eigentum der Künstlerin.



»THE DOVE-COT BY THE SEA«.

JESSIE M. KING — GLASGOW.
AQUARELL AUF PERGAMENT.



JESSIE M. KING—GLASGOW.

»ILLUSTRATION«. FEDERZEICHNUNG AUF PERGAMENT.

Besitzerin: Frl. Adah King—Berlin.



JESSIE M. KING — GLASGOW. »ILLUSTRATION«. FEDERZEICHNUNG AUF PERGAMENT.

Besitzerin: Mrs. W. Gray—Glasgow.



Richard Luksch Tür-bekrönung.

DIE WIENER WERKSTÄTTE.

Die Kontinuität der Stil-Entwicklung ist in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts jäh unterbrochen worden. Mit einem wirtschaftlichen Aufschwung kam Geld ins Land, und der über Nacht reich gewordene Bürger schämte sich des allzu einfachen Hausrats seiner Eltern, denn er stellte nichts vor und man wollte doch zeigen, daß man reich war. Der Parvenu wird immer der Meinung sein, er bekäme sofort etwas sehr Vornehmes, sowie er sich in einen Stuhl Louis XV. setzt. Den kulturellen Mangel der neuen Reichen sollte der Glanz verbergen, den ein pompöses Dekor gibt. Und es begann die Jagd nach dem reichen Dekor in allen historischen Stilarten, die nachzuahmen die moderne Fabrikationsweise leichte und billige Mittel gab. Die Gründung des Reichs legte den Patriotismus nahe, also entschied man sich eine Weile für das, was man »altdeutsch« nennt. Ein unangenehmes vis-à-vis in der Straße ließ die brave Hausfrau mit Entzücken Butzenscheiben oder — bei bescheideneren Mitteln — die hübschen Diaphanien begrüßen, und in einem Rokokosalon glaubte die Frau Börsensensal alle ihre kleinen Verwandten in Galizien vergessen zu können und ein Talent zur Pompadour



Jos. Hoffmann
Landhaus
Fräulein
Hochstätter
Hohe Warte-
Wien.

zu haben. Man liebte das Eßzimmer altdeutsch, weil Essen und Trinken so was besonders deutsches hatte, das Schlafzimmer und den Salon Rokoko — man ließ sich seine Empfindungen von Tischler und Tapezierer in Zimmern parzellieren, man schwärmte für Tüllvorhänge, Kameltasch, Überzüge aus gepreßtem Samt, Intarsien aus Perlmutter in Ebenholz, gußeiserne Ständer-Lampen, Makartbukette und Prachteinbände — rote Leinwand mit Goldpressung — auf dem Salontisch.

Nun, diese Sache mußte bis ans Ende durchgemacht werden. Und das Ende kam, als man über die Wunder des Eisengusses und der gedrechselten Tischbeine nicht mehr staunen konnte und im neuen Reichtum eine Generation herangewachsen war, die Zeit und Muße hatte, sich um eine bessere kulturelle Bildung umzutun als die der spekulierenden Väter war. Diese zwei Dinge: die Erschöpfung der Maschine, die alles konnte, und die neue Generation, die darin nicht nur nichts Besonderes mehr sah, sondern etwas Lebensfeindliches, diese beiden Umstände brachten zur Besinnung. Stil muß der formale Ausdruck seiner Zeit sein, und



Jos. Hoffmann Landhaus Fräulein Hochstätter Hohe Warte-Wien.

ein noch so schlechter moderner Stuhl ist unter allen Umständen schöner als ein noch so gut kopierter alter.

Ich brauche nicht an die Schwierigkeiten zu erinnern, die der neue Stil fand, und nicht nur beim Publikum, sondern auch bei den Künstlern: beide litten unter gut dreißig Jahren einer traditionslosen barbarischen Zeit. Das Publikum meinte, der moderne Stil sei von einigen Künstlern »erfunden« worden, und natürlich fehlten die Bildungsbonzen nicht, die es genau wissen mußten und erklärten, ein Stil würde nicht »erfunden«, und da der moderne ein »erfundener« sei, so sei er eben ein Wahnwitz, der nächstens aufhören müsse. Aber auch Künstler glaubten diese Fabel und erfanden also frisch darauf los, auf nichts sonst bedacht als dies, daß, was sie machten, durchaus »anders« als bisher sein müßte. Nun der Schaden, den dieser ihr Irrtum anfangs anrichtete, war gering. Ärgerlicher war schon das Besserwissen der obstinaten Masse, die um so leichter witzig sein konnte, weil sie auch vom Zustandekommen aller früheren Stilformen keine Ahnung hatte, nicht weiß, daß man z. B. die Möbelmeister des Stiles



Landhaus Fräulein Hochstätter Hohe Warte-Wien.

Louis XVI. so genau mit Namen und Eigentümlichkeiten kennt wie die Meister des modernen Stiles, daß man damals von dem neuen Stil genau so sprach wie heute, und daß nur ein ungeübtes Auge in einer Sammlung von barocken Möbelstücken eine gleichartige Masse sieht und nicht sehr persönliche Einzelstücke. Gewiß, um 1720 folgten alle Tischler den führenden Meistern und machten barocke Möbel; die Kenner wandten sich an die Meister, an die Künstler, deren Namen wir kennen wie die der Architekten jener Zeit, und die Stücke dieser Meister sind es, die bis in unsere Zeit erhalten blieben, weil sie schön und deshalb auch gut gearbeitet waren. Dasselbe wird man im Jahre 1950 von dieser unserer Zeit und den Werken unseres Stiles sagen. Ein Volk von hoher Kultur, wie die Japaner, das die Weisheit des Lebens in dessen Schönheit findet, bewahrt die Namen und Genealogien aller Künstler der Schwertzierraten aus dem 12. Jahrhundert her. Wenn die Europäer die Namen ihrer Künstler vergessen, so sollten sie wenigstens nicht eine Metaphysik der Stilbildung konstruieren und beim Zustandekommen des Stiles den Faktor ihrer



Landhaus Fräulein Hochstätter Hohe Warte-Wien.

ihn schaffenden Künstler ausschließen und auf ein geheimnisvolles Werden rekurrieren.

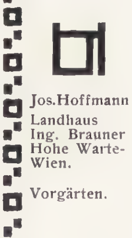
Es ist weder Laune, noch Zufall, noch eine historische Stilreminiszenz, daß der moderne Stil den letzten eigenen, den wir hatten, zu neuem Leben brachte. Der Biedermeierstil stellt die roh unterbrochene Tradition wieder her, schöpft heute die Möglichkeiten aus, die noch in ihm liegen und wird sich allmählich im modernen Stil verlieren, der unwissentlich und wissentlich an ihn anknüpft als dem letztvertrauten, der sich auf die Gesamtheit der Formen erstreckte: Gerät, Beiwerk, Schmuck, Raum, Haus und Garten. Diese vorübergehende Wiedererweckung des Biedermeierstiles, seine durch den modernen Stil hervorgetriebene Spätblüte schaltet aus diesem das schlecht Erfundene aus, das in seiner Opposition à tout prix mehr noch der Barbarei des Gründerstiles als dem modernen Stil zugehört; und die Erkenntnis, daß an diesen letzten Stil anzuknüpfen sei, mildert manche der ersten stürmischen Freuden, wie die am Reinkonstruktiven. Die Freude über diese wiedergewonnenen Grundsätze von der Konstruktion und der integren Würde des Materials ließ anfangs



Jos. Hoffmann
Landhaus
Ing. Brauner
Hohe Warte-
Wien.

nichts sonst gelten als Konstruktion und Material; mit der deutlichsten Betonung beider glaubte man alles getan zu haben und hielt jedes Mehr für Heresie. Es wäre natürlich falsch, der Neubelebung des Biedermeier allein die Milderung dieser Kunstaskese zuzuschreiben, die in der Natur der Sache lag. Mit der Erweiterung des Kreises jener, die sich ein modernes Haus bauen, kamen alle Bedürfnisse des Komforts praktisch zur Kenntnis der arbeitenden Künstler, und jene Monstra wie »modernes Damenzimmer« eines, der nie eine Dame in ihrem Zimmer gesehen hat, verschwanden. Denn wohl sind die Künstler der stärkste Faktor der Stilbildung, aber ein anderer wichtiger sind die deutlich erfaßten und gefestigten Bedürfnisse jener, die dem Künstler den Auftrag geben. Die Auftraggeber müssen die Fähigkeit haben, der Zufälligkeit ihres Daseins durch Kultur Stabilität zu geben.

Man müßte sich wundern, daß unter den ähnlichen Vereinigungen die der Wiener Werkstätte zeitlich die jüngste ist. Denn die Wienerische Kultur ist nicht nur die älteste deutsche Stadtkultur, sondern war auch die längstlebende; sie blieb eigentümlich bis in den Vormärz. Berlin war ein Provinzstädtchen, und das kulturelle München ist eine junge Monarchenschöpfung von gestern. Wie heute Berlin so war zur Zeit der Gründungen, des Rio Tinto und des großen Krachs Wien das Dorado derer, die aus dem barbarischen Osten und dem wilden Süden kamen, um in der Hauptstadt ihr Glück zu machen. Der Widerstand des Wienerischen ist nicht sehr bedeutend, und die Stadt war bald den Eroberern ausgeliefert. Das Wienerische verkroch sich, soweit es von guter Art war, tat mit, wo es mit den Eroberern Beute zu machen hoffte. Es entstand ein neues Bürgertum aus den Zugewanderten



Jos. Hoffmann
Landhaus
Ing. Brauner
Hohe Warte-
Wien.

Vorgärten.



Landhaus Ing. Brauner Vorraum.

und den einheimischen kleinen Leuten, die reich geworden waren. Da konnte nichts anderes herauskommen als der Protzenstil aus allen Stilen, die Wiener Zinshausfassade, Gschnasbälle der Künstler und das Tapezierergenie Makart. Der Leichnam dieser Zeit ist noch nicht begraben. Witzige Feuilletonisten leihen ihre Weisheit dem dummen Kerl von Wien, der über die »Sekzession« seinen Spaß macht, Maler, deren Kunst im Kouplet dichten und stellen lebender Bilder besteht, sind Kunstkritiker, die keine Gelegenheit versäumen, dem Publikum zu versichern, daß Kunst nur mit Minderanstrengung eventuell vorhandener geistiger und seelischer Kräfte zu genießen sei — und ein Publikum, das seit Saphir den Witzbold für ein Genie und seit Grillparzer das Genie für einen Idioten hält. Solche Zustände erklären das resignierte Warten, aber dann auch, wenn es zum Handeln gekommen ist, das geschlossene, bestimmte Vorgehen, das sich auf keine Kompromisse einläßt, lieber den Witz des Unverstandes hinnimmt als den fraglichen Beifall des halben Verstehens.

Die Wiener Werkstätte arbeitet nur nach den Entwürfen von Hoffmann, Moser, Czeschka, Klimt und den beiden Luksch. Es ist das nicht ein zufälliges Zusammentreffen dieser Künstler, es ist eine Art freier Wahl aus der Erkenntnis, daß bei aller Verschiedenheit und Besonderheit eines jeden dieser Meister ein Gemeinsames besteht: das starke Stilgefühl. Es ist ja wohl wahrscheinlich, daß der Eigentümlichste eine ihm und den andern nicht bewußte Direktive gibt, und ich möchte Klimt dafür ansprechen, den ersten Maler großen Stils, den die heutige Kunst neben Hodler besitzt. Der leuchtende, sinnliche, melo-



Landhaus Ing. Brauner Die Halle.

dische Wiener Klimt und der fahle, asketische, rhythmische Schweizer Hodler lassen diese Zeit des Bildermalens vergessen und an eine denken, die war und wieder kommen wird, da man das Bilderwerk nur mit der Architektur begriff und erlebte. So glaube ich in Klimt den zu sehen, der die Verschiedenheiten der Wiener Meister in jene eigentümliche Gemeinsamkeit bringt, die man den Stil der Wiener Werkstätte nennt. Die Worte sagen hier mehr als sie sollen, denn so schwierig oder unmöglich es ist, das eigentümliche der Wiener Moderne zu beschreiben, — nicht in lyrischen Divagationen, sondern in exakten Deutlichkeiten — so wenig ist diesem Unwägbaren der Wechselwirkung der Verschiedenheiten der Wiener Werkstätte-Meister aufeinander mit Worten beizukommen. Man steht in einem Raum, der von Hoffmann ist, dessen Möbel von Moser sind, dessen Gerät von Czeschka, dessen Bildwerk von Klimt ist, man erkennt in jedem Stück den Meister, der es gefertigt hat und es ist doch im Ganzen eine Einheit, die nicht wie nach einem Plane zu Stande gekommen ist, sondern durch, ja durch ein Mirakel. Wer möchte es wagen, solches Wunder mit dem rationalistischen Einmaleins zu deuten, das die Kritik ist? Man kann vieles erklärend sagen, aber das Letzte, das das Wesentliche ist, wird sich der Erklärung entziehen. Man könnte jedem der Meister eine Reihe Beiwörter geben, die ihr Wesen umschreiben aber nicht einfangen und könnte doch keinem dieses Wesen deutlich machen, denn die Sprache der einen Kunst läßt sich nicht in die einer andern übersetzen. — Ich habe nur einige Einfälle aufgeschrieben, die mir aus Kenntnis und Betrachtung der Arbeiten der Wiener Werkstätte kamen. FRANZ BLEI.

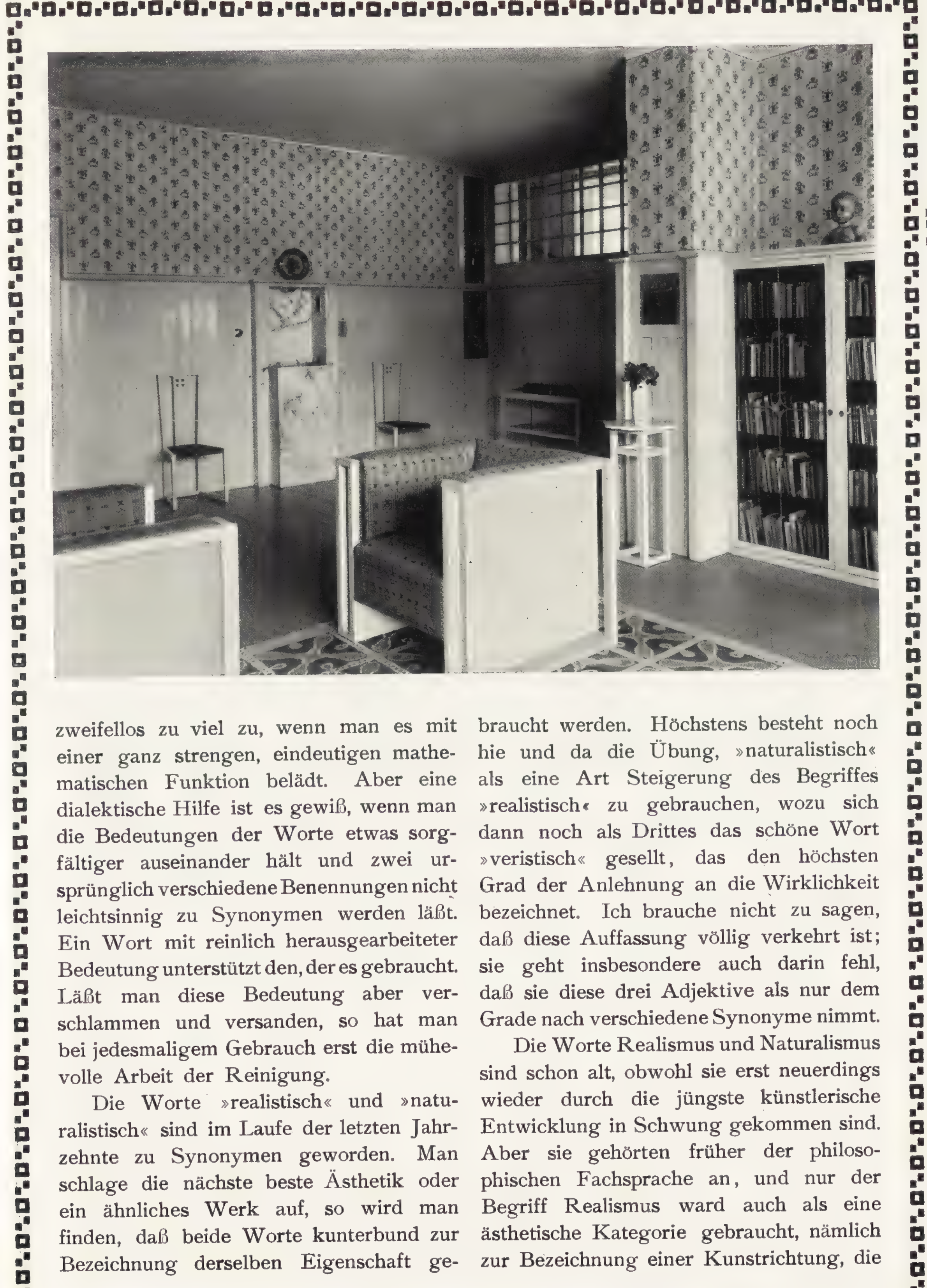


Landhaus Ing. Brauner. Die Halle.

REALISMUS UND NATURALISMUS.

Scharfen Begriffsausprägungen sind die gegenwärtigen Zeitläufe entschieden nicht günstig. Dem Worte, das zu allen früheren Zeiten in so hohen Ehren stand, sind heute allerorten erbitterte Gegner entstanden. Sie haben die Eindeutigkeit und Armut des Wortes am Reichtum der Wirklichkeit gemessen und dabei gefunden, daß das Wort nur als ein sehr oberflächliches, abkürzendes Zeichen des Gegenstandes gelten kann, den es erschöpfend zu benennen unternimmt. Über Wort-Aberglaube, Wort-Fetischismus ist wohl nie so leidenschaftlich geklagt worden, wie heute, da beispielsweise Fritz Mauthner seine Einwände gegen die Sprache in einer dreibändigen »Kritik der Sprache« nieder gelegt hat. Das Mittelalter mußte sich jahrhundertelang wegen der Frage streiten, ob die Gattungsbegriffe (Universalia) ante rem, in re oder post rem existieren, ehe Abälard die Gegensätze zwischen diesen drei Standpunkten entfernte und damit aussprach: Ihr habt euch um Worte gestritten. Wir Heutigen sind mit dem gleichmütigen Urteil: Ein Streit um Worte! zweifellos viel rascher bei der Hand.

Diese Abneigung gegen scharfe Begriffsausprägungen ist historisch zweifellos berechtigt, da sie aus einer verschärften Auffassung des objektiv Wirklichen entsprang. Aber sie hat auch Nachteile im Gefolge gehabt. Man mutet dem Worte



Landhaus Ing. Brauner. Die Halle.

zweifellos zu viel zu, wenn man es mit einer ganz strengen, eindeutigen mathematischen Funktion belädt. Aber eine dialektische Hilfe ist es gewiß, wenn man die Bedeutungen der Worte etwas sorgfältiger auseinander hält und zwei ursprünglich verschiedene Benennungen nicht leichtsinnig zu Synonymen werden läßt. Ein Wort mit reinlich herausgearbeiteter Bedeutung unterstützt den, der es gebraucht. Läßt man diese Bedeutung aber verschlammen und versanden, so hat man bei jedesmaligem Gebrauch erst die mühevolle Arbeit der Reinigung.

Die Worte »realistisch« und »naturalistisch« sind im Laufe der letzten Jahrzehnte zu Synonymen geworden. Man schlage die nächste beste Ästhetik oder ein ähnliches Werk auf, so wird man finden, daß beide Worte kunterbund zur Bezeichnung derselben Eigenschaft gebraucht werden. Höchstens besteht noch hie und da die Übung, »naturalistisch« als eine Art Steigerung des Begriffes »realistisch« zu gebrauchen, wozu sich dann noch als Drittes das schöne Wort »veristisch« gesellt, das den höchsten Grad der Anlehnung an die Wirklichkeit bezeichnet. Ich brauche nicht zu sagen, daß diese Auffassung völlig verkehrt ist; sie geht insbesondere auch darin fehl, daß sie diese drei Adjektive als nur dem Grade nach verschiedene Synonyme nimmt.

Die Worte Realismus und Naturalismus sind schon alt, obwohl sie erst neuerdings wieder durch die jüngste künstlerische Entwicklung in Schwung gekommen sind. Aber sie gehörten früher der philosophischen Fachsprache an, und nur der Begriff Realismus ward auch als eine ästhetische Kategorie gebraucht, nämlich zur Bezeichnung einer Kunstrichtung, die



Landhaus Ing. Brauner. Speise-Zimmer.

sich mehr an die Darstellung des Wirklichen als an die Darstellung der Idee hielt. Dagegen dürfte das Wort Naturalismus vor unserer Zeit noch nicht als ästhetischer Grundbegriff gebraucht worden sein. Was bedeuten diese beiden Worte im heutigen Sprachgebrauche? Sie dienen zur Kennzeichnung jener neueren Kunstströmung, die dem Problem der sinnlich gegebenen Wirklichkeit mit größerer Kraft und Treue nachging als seither. Von Frankreich hat diese Strömung ihren Ausgang genommen und sich von da über alle Länder des abendländischen Kulturkreises verbreitet. Es ist nun von allem Anfang an übersehen worden, daß diese Bewegung einen völlig neuen Begriff der »Wirklichkeit« aufgestellt hat. Früher hatte man unter Wirklichkeit die sinnliche Erscheinung der *Dinge,* der Körper verstanden und das Licht nur insoweit beachtet, als es zur stärkeren Charakteristik der Dinge, des menschlichen Leibes, der Landschaft und des ganzen Apparates an toten Gegenständen, mit dem sich der Mensch umgibt, beitrug. Der Naturalismus aber verstand unter Wirklichkeit nicht weniger als die ganze große Natursynthese.



Landhaus Ing. Brauner

Herren-Zimmer.

Über die »Dinge« ging er von Anfang an hinaus. Er unterschied sie nicht, er hob sie nicht hervor aus dem Chaos von sinnlichen Eindrücken, das die rudis indigestaque moles des Nicht-Ich ihm lieferte. Es kam ihm so allmählich der Begriff der dinglichen Individualität, auf dem der Realismus ruht, ganz abhanden. Folgerichtig entwickelte er sich zum äußersten, flüchtigsten Impressionismus fort, der auf eine Erkenntnis des charakteristischen der Dinge ganz und gar verzichtet, und damit enthüllte er den bisher unerkannt gebliebenen Gegensatz, in dem er zum Realismus von jeher stand. Realismus kommt von res, und res heißt die Sache oder das Ding. Naturalismus kommt von natura und bezeichnet in der Tat sehr glücklich das, was diese Bewegung erstrebt, nämlich den Naturausschnitt. In den Worten Ding und Naturausschnitt wird der Gegensatz, der zwischen realistischer und naturalistischer Anschauung besteht, treffend charakterisiert. Der synonyme Gebrauch dieser beiden Worte ist daher nicht nur



Landhaus Ing. Brauner. Schlaf-Zimmer in Weiss und Blau.

schief und ungenau, er ist geradezu falsch. Wenn man Dürer als einen Realisten bezeichnet, so will man damit doch nicht sagen, daß er Naturausschnitte dargestellt habe. Und um bei der Gegenwart zu bleiben, so hat man wohl völlig Recht, die japanische Kunst eine realistische zu nennen, aber naturalistisch ist sie ganz sicher nicht, denn es fehlt den Japanern jede, auch die leiseste Neigung, die »Dinge« durch den »Naturausschnitt« zu vergewaltigen. Alle realistische Kunst war von jeher eine dingliche, eine gegenständliche Kunst. Sie suchte das Wesentliche der Körper zu erfassen und darzustellen, sie suchte die Dinge möglichst stark zu charakterisieren.

Der Naturalismus aber hat die Medien, die den Raum erfüllen, in unnaiver Weise selbständig gemacht und hat folgerichtig damit geendet, nur noch Licht und Luft zu geben und die Dinge, die Körperwelt nur nebenher mit in Kauf zu nehmen als diejenigen Objekte, an denen diese Medien ihre Wirksamkeit demonstrieren. Unter der Herrschaft des Naturalismus ist die Welt ein einziger großer Exerzier- und Übungsplatz für die unwichtigeren Bestandteile unserer sinnlichen Wahrnehmung geworden. Der Diener ward zum Herrn, der Herr, nämlich das Ding, ward zum Knecht. Der Naturalismus hat vergessen, daß das Licht nur insoweit Sinn und Bedeutung hat, als es die Formen groß und bedeutend charakterisiert. Innerhalb ihrer Schranken sind die Medien wichtig und verehrungswert, wie auch der Diener gerade dadurch wichtig und achtenswert wird, daß er seine Dienste treu und redlich leistet. Werden aber diese Schranken durchbrochen, so bleibt nur Anarchie und Chaos. — Es ist vielleicht interessant, Realismus



Landhaus Ing. Brauner. Gast-Zimmer in Weiss und Rot.

und Naturalismus in ihrem Verhältnis zur Idee zu betrachten. Wenn man unter Idee ganz allgemein die Mitwirkung des geistigen Subjekts bei der künstlerischen Tätigkeit versteht, so ergibt sich, daß der Naturalismus von idealistischen Einschlägen fast ganz frei ist. Die sinnliche Wahrnehmung ist ihm ausschlaggebend und ihre Wiedergabe sein einziges Ziel. Der Realismus hingegen, indem er es unternimmt, das wesentliche der Dinge aufzufinden, sie nach Maßgabe einer auf sinnliche Wahrnehmung gegründeten vernünftigen Einsicht möglichst stark zu charakterisieren, enthält einen deutlichen idealistischen Zug. Er hat zur Idee eine gewisse natürliche Verwandtschaft, die jederzeit bereit ist, sich zu offenbaren. Nimmt man einen neueren Landschafter wie beispielsweise Karl Haider oder den ihm wesensähnlichen Edmund Steppes, so wird man finden, daß der moderne Kritiker vor ihm stets in Verlegenheit gerät, welchen Zug er an dieser Kunst mehr hervorheben soll, den realistischen oder den idealistischen. Alle Einzelformen und -farben findet er hier treu gewahrt und aufgezeichnet, und doch gibt die Anordnung des Ganzen, der lineare Rhythmus, von dem es durchzogen ist, deutlich ein subjektives Element zu erkennen. Eine wahrhaft realistische Kunst wird stets mehr oder minder idealistisch, d. h. subjektiv sein. Daß diese Art Subjektivität zu der vom Künstler stets geforderten Objektivität in keinem Widerspruch steht, darf ich wohl als bekannt voraussetzen.

Gerade heute, wo man allgemein an einer ehrlichen Überwindung des entarteten Naturalismus arbeitet, scheint mir eine genauere Scheidung der Begriffe, von denen diese Zeilen handeln, doppelt not-

Landhaus
Ing. Brauner.

Gast-Zimmer
in Weiss
und Gelb.



wendig. Es liegt mir ferne, in die allgemeine Verleumdung, mit der man die naturalistische Bewegung heute verfolgt, mit einzustimmen. Mag sie auch die oben erwähnten Fehler begangen haben, so war ihr Streben doch durchaus gerechtfertigt und historisch sogar notwendig, das Streben nämlich, dem uralten, ewigen Problem der Wirklichkeit auf neuen Wegen einen Schritt näher zu kommen. Daß sie den Begriff Wirklichkeit falsch auffaßte, war ihre größte, aber auch ihre einzige Sünde. Dem leichtherzigen neuen Idealismus möchte ich diesem ernsten Bemühen um das Problem der Außenwelt gegenüber nicht das Wort reden. Sicher scheint mir nur, daß man einzig und allein auf realistischen Wegen aus der naturalistischen Sackgasse herausgelangen kann.

Und bei diesem Bemühen könnte die strengere Begriffsunterscheidung, die ich hier befürwortet habe, manche schätzbare dialektische Hilfe leisten.

WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.





Landhaus Ing. Brauner. Gast-Zimmer.

ÜBER DAS WESEN DES ORNAMENTES.

Das gemeinhin als Kunstgewerbe bezeichnete Handwerk befindet sich heute vielfach in mißlicher wirtschaftlicher Lage, während die Gewerbekunst selber einen entschiedenen Besserungsprozess durchmacht. Für den Kunstgewerbler ist es deshalb begreiflicherweise oft schwer, diese letzte Tatsache anzuerkennen. Sieht er doch in den Bestrebungen, die diesen Besserungsprozeß ausdrücken, etwas ihm Feindseliges. Sie gehen darauf aus, das künstlerische Kleine an dem Gebrauchsgegenstande zu beseitigen und erklären allein den nackten Zweck- und Konstruktionsstil für schön. Man hat demgegenüber den vermittelnden Satz aufgestellt: Der Kunstgeschmack bewegt sich in einer Wellenlinie; auf die Tiefe der Konstruktionsform folgt die Höhe des Ornamentes.

In Hinsicht auf die äußerliche Erscheinungsweise stimmt die Darstellung. Aber sie läßt den *innerlichen Vorgang* unbeachtet der diesem Äußerlichen zugrunde liegt und als die eigentliche Macht, mit der hier zu rechnen ist, gelten muß.

Diesen innerlichen Vorgang erkennt man, wenn man über die Frage: Was ist eigentlich ein Ornament? — nachdenkt.

Unsere Zeit sucht die nackte Zweckform, den konstruktions-, material- und zweckgerechten Gebrauchs-Gegenstand! Äußerlich scheint es, als tue sie es einer Mode zuliebe. In Wirklichkeit aber sucht sie eben dadurch — das Ornament.

Daß diese Bemühung uns in Gestalt eines Dogmas entgegentritt, wird verständlich, wenn wir bedenken, daß die hohle Despotie des wesenlosen Ornamentes eine extreme Gegenwirkung natürlich zeitigen mußte. Im Grunde genommen gilt ihre Feindschaft nur dem unwahren Ornamente, dem zwecklosen Schmucke. Das gesunde Ornament ist als gesteigerter künstlerischer Ausdruck kein Gegensatz zur wirklichen Zweckform. Denn die ist schließlich nichts anders, als der angemessene künstlerische Ausdruck für die primitive Ästhetik in dem Zwecke, dem der Gegenstand dienen soll.

Jede ästhetische Anforderung an die Benutzungsart, die der Mensch sich selber auferlegt und die lediglich Äußerung seines wachsenden Persönlichkeitswertes ist, zieht eine ästhetische, also künstlerische Behandlung des Gegenstandes selber nach sich. Je kultivierter der Mensch, je gehobener seine Lebensweise. Und diese diktiert ja den Zweck, dem die Dinge dienen. Je geläuterter die Lebensweise ist, je mehr also ist auch der Zweck ein geläuterter, — je edler muß demnach auch die Zweckform des Gegenstandes sein.

Auch die geschmückte Form ist so eine dem geläuterten Zwecke entsprechende geläuterte Zweckform, seine ihm zukommende Form; eine andere würde unzweckmäßig sein. Schmuckform und nackte Zweckform sind also durchaus nicht etwa Gegensätze. Und aller Streit, welche von beiden die »richtige« sei, ist völlig überflüssig.

Als das Ornament zuletzt bei uns herrschte, da ruhte unter ihm nicht die im Wesen schon künstlerische nackte Zweckform. An Zweck-, Konstruktions- und Materialgerechtigkeit sowohl wie an Wahrhaftigkeit ließen die Gebrauchsgegenstände so gut wie alles zu wünschen übrig. Logischerweise konnte auch die Ornamentik — die doch Teil einer entwickelten, gesunden Zweckform sein sollte — trotz aller Mühe des Kunstgewerblers im Grunde



Kolo Moser.
Flur im eigenen Haus.

Kolo Moser
Speise-Zimmer im eigenen Haus.



genommen nicht künstlerisch sein. Sie hatte mit dem Gegenstande, auf dem sie saß, innerlich nichts gemein, höchstens, aber auch das nur selten, äußerlich durch Symbolik. — Die primitiv-zweckmäßige Grundform aber war deshalb verkümmert, — weil das falsche Ornament auf ihm saß! Das Ornament als historische Stilform stammte aus anderen Zeiten, die andere Zwecke, andere Persönlichkeits-Werte kannten. Sie waren Schein, Prunk auf den Dingen und nicht Ausdruck ihres Wesens. Das mußte notwendig auch die einfache Zweckform beeinträchtigen; da auch der Schmuck nur zum Scheine da war, so ließ man bald auch die einfache Zweckgerechtigkeit mehr oder weniger Schein werden, besonders durch täuschende Technik und Materialbehandlung. Der Schmuck ward zum Mittel, Schlechtigkeiten im Material und in der Konstruktion billig zu verdecken.

Das künstlerische Ornament aber ist immer aus der primitiven Zweckform des Gegenstandes allmählich, als Produkt einer Entwicklung hervorgegangen, wenn auch der Stil des Ornaments als jeweiliger Zeitstil überall wiederkehrt.

Wie wächst denn das Ornament? — Dem primitiven Zweckbegriffe genügt auch in ästhetischer Hinsicht die einfache Zweckform. Jedoch, — wie alles Tun und Lassen des Menschen, eines mehr, eines weniger, sich in seinem Innerlichen als Lebenserfahrungen umsetzt, die Baumaterial zu seiner Persönlichkeit werden, so auch die Benutzung eines Gegenstandes. Sie formt am Menschen, wirkt läuternd zurück auf den Zweck, dem es dient. Der Zweck hebt sich innerlich — wir können



Kolo Moser
Wohn-Zimmer im eigenen Haus.

jedes einzelne unserer Bedürfnisse darauf hin betrachten — und fordert selbstverständlich nun auch eine andere, innerlich geläuterte Zweckform vom Gegenstande. Da es sich um eine gefühlsmäßige Umänderung des Zweckes handelt, so bedarf logischerweise auch die Form zur Erzielung ihrer Zweckgerechtigkeit einer gefühlsmäßigen, also künstlerischen Behandlung. Der empfundene Zweck verlangt auch die empfundene Form. Die entsteht allmählich aus der einfachen Form heraus, in drei deutlich erkennbaren Hauptetappen: durch Schwingung der Konstruktionslinien in sich und durch liebevolle Behandlung des Materials und Hervorkehrung seiner natürlichen Schönheit — durch ornamentale Verwendung einzelner Zweckteile und organische Weiterführung der ästhetischen Material-Eigenheit durch Auftrag von Farben — dann durch hinzufügen künstlerischer Einzelheiten, des Schmuckes, des Ornamentes.

Die Schmuckform ist danach die höchste Zweckform eines Gebrauchsgegenstandes. Sein Zweck ist am meisten geläutert; die Notdurft in ihm ist am weitesten als Luxus, als Mittel zum vollkommenen Lebensgenusse ausgebildet, nicht mehr einfach Mittel zur bloßen Lebensfunktion.

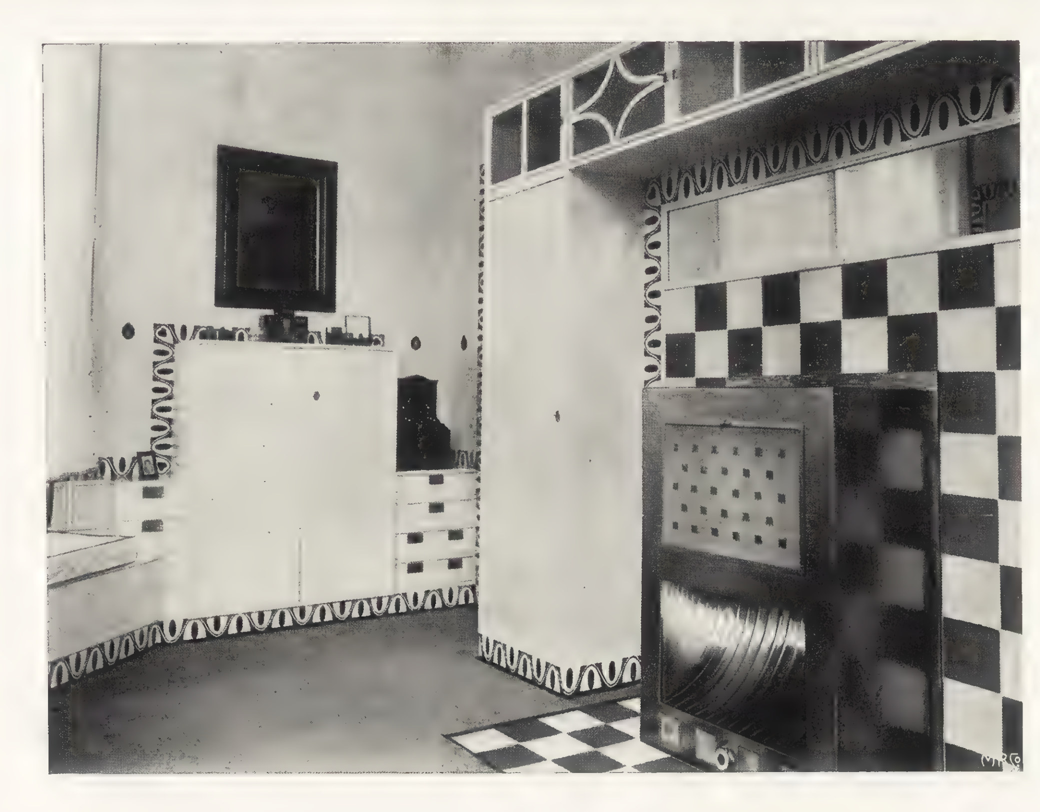
Dieser Lebensgenuß ist für sich auch wieder einer Entwicklung unterworfen. Und je nach dem Grade seiner Höhe ist auch die ästhetische Zweckform, die er den Gegenständen auferlegt, nahe bei der primitiven Zweckform oder entfernt von ihr. Ist der Lebensgenuß z. B. einfach natürliche Lebensfreude, so führt er gar bald bis ans Ende der ästhetischen Entwicklung der Zweckform, zum Schmuck

und Ornamente, die dann naiver Ausdruck dieser Lebensfreude sind. Ist der Lebensgenuß aber von naiver Lebensfreude zur weltbeschaulichen Nachdenklichkeit geworden, so ist damit auch der Entwicklungsweg bis zum Schmucke länger, und dieser ist Ausdruck einer auf hoher Kulturschicht mittels reicher Persönlichkeitskraft errungenen Weltanschauung.

Aber nicht nur der einzelne Mensch drückt dem Gegenstande sein Persönlichkeitsgepräge auf. Er ist abhängig von seiner Umwelt: von der Volks- und Stammesart, der Wirtschaftsweise als Ganzes, von der Wirtschaftsschicht, der er angehört, von seiner Klasse und vor allem von seiner Zeit. Und jeder dieser größeren Einzelkomplexe wirkt so gut als Persönlichkeit an der Form der Dinge, wie er, und hat wie er seinen Persönlichkeitsstil. Sie alle aber finden sich in dem Zeitstil zusammen. Der findet sich überall



Toilette-Zimmer der Frau.



Toilette-Zimmer der Frau.

als Allgemeines im Besonderen wieder, als Äußerung des Zeitgeistes, der sich ja notwendig in der Benutzungsart eines jeden Gegenstandes und damit auch in dessen Zweckform offenbart.

So gut, wie der einzelne Mensch bemüht ist, dem Gegenstand seines Gebrauchs das Kennzeichen seines Geistes und Persönlichkeitswerts aufzuprägen, so gut ist auch die Menschheit als Individuum bemüht, ihrem Zivilisationsapparate den Geist der Zeit aufzuerlegen. Und so wie beim einzelnen eben das Ornament der Ausdruck seines mit dem Gebrauch der Dinge verknüpften höchsten Lebensgenusses ist, so auch bei der Menschheit, im Zeitstil. Eine jede Zeit, die Ideale hat, sucht das Ornament. Der Geist der Zeit, sein höchstes Wollen und Sehnen, aber auch sein Höchsterreichtes, drücken sich im Ornamente aus. Schmuck ist der höchste Ausdruck der persönlichen Ästhetik des Einzelnen, und ist in seiner Gesamtheit, seiner Stilform also, Ausdruck der herrschenden Zeitästhetik.

Nun sind Zeitgeist und Stil allerdings Resultat der jeweiligen Zeitumstände. Aber so wie diese entwicklungsmäßig aus der Vergangenheit geworden sind, so sind auch jene beiden wiederum Produkte einer Entwicklung. So wie der Zeitgeist in seiner Tradition ruht, so muß auch der Stil in der seinigen ruhen. Der letzte Stil, der wahrhaftige Ausdruck der Zweckauffassung einer Zeit war, ist Empire mit Biedermeier. Und da wir die Zweckform notwendig wiedersuchen müssen, so ist es natürlich und gut, daß wir jetzt eine Biedermeiermode haben und in Empire-Ornamentik machen. Der Jugendstil war wohl nach dem ewigen Vorbilde Natur geschaffen worden, aber nicht auf dem Boden einer konstruktiven Erfahrung gewachsen. Er war nur insofern echter Zeitstil, als er doch wenigstens die Sehnsucht und das Suchen nach Ausdruck

verkörperte. Empire und Biedermeier sind auch nicht unser Zeitstil. Wir haben eine andere Lebensanschauung als unsere Großväter, einen anderen Zeitgeist. Aber unser Zeitgeist und unsere Lebensanschauung sind aus jenen hervorgegangen, und deshalb muß auch unser Zeitstil aus jenem hervorgehen.

So ist es denn klar, daß wir den nackten Zweckstil predigen, weil wir uns nach dem Ornamente sehnen. Sobald wir ihn haben, werden wir auch über ihn hinwegschreiten. Denn die Zweckauffassung, die er verkörpert, ist längst nicht mehr die unsrige. Die primitive Zweckform ist ja nicht mehr der Ausdruck für die uns heute eigentümliche Ästhetik des Genießens. — Dann eilen wir in Sprüngen dem neuen Ornamente zu! — Das Ornament müssen wir alle wollen. Wir erkämpfen es, indem wir für die Wahrhaftigkeit des Gebrauchs-Gegenstandes eintreten. Und nicht sollte der Schlachtruf lauten: Hie Ornamentik! Hie Konstruktionsform!

Es gibt keine Überwindung des Ornamentes. Walt Whitmans Wort: Ein Ding ist ohne Ornament am schönsten! — ist nur bedingt richtig. Von Dingen mit und ohne Ornament zu reden ist in der Kunst eigentlich unmöglich. *Das Ornament gehört zum Dinge selbst.* Das dürfen wir getrost aussprechen, nachdem wir niemanden darüber im Zweifel gelassen haben, daß uns der Dutzendgeist des Verzierens um der Zierzutat willen aus tiefster Seele verhaßt ist. — PAUL BRÖCKER (HAMBURG.)

EIN NEUES PREIS-AUSSCHREIBEN

DER »DEUTSCHEN KUNST UND DEKORATION«.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß recht viele der für das Kunstgewerbe entwerfenden Künstler sich in gedrückter materieller Lage befinden und sich auch trotz aller Anstrengungen nie emporzuarbeiten vermögen. Die Schuld liegt in den meisten Fällen nicht etwa an Talentlosigkeit der Künstler, sondern nur an ihrer geschäftlichen Ungewandtheit, an der Unerfahrenheit gegenüber den Anforderungen des praktischen Lebens. Gerade im »Kunstgewerbe« besteht der wichtigere Teil der Begabung oft in dem Geschick, die tatsächlichen Bedürfnisse der Fabrikanten wie des Publikums zu erkennen und der maschinellen Technik gerecht zu werden. Was hängt nicht alles davon ab, wo, wem, wann, in welcher Form die Entwürfe zum Kaufe angeboten werden. Wie viele wertvolle Einfälle gehen zu Grunde, weil der Künstler nicht weiß, wie er sie nutzbar machen kann. — Wir laden nun alle ein, die in dieser Angelegenheit etwas Sachdienliches mitteilen können, die dem ungewandten Anfänger einen nützlichen Rat geben können, sich an unserm Preis-Ausschreiben durch Einsendung von Vorschlägen zu beteiligen. Das Thema lautet:

»Welche Mittel hat der für das Kunstgewerbe entwerfende Künstler, um den Absatz seiner Zeichnungen zu steigern und sich vor wirtschaftlichem Schaden zu bewahren?«

An Preisen sind ausgesetzt: I. Preis M 50.–, II. Preis M 25.–, und 5 Preise à M 15.–, insgesamt also M 150.–. Alle weiteren Einsendungen, die zum Abdruck für gut befunden werden, sollen nach dem üblichen Zeilen-Honorar vergütet werden.

Erwünscht sind nicht allgemein gehaltene Abhandlungen, sondern *bestimmte,*





GUSTAV KLIMT — WIEN.
MALEREI AUF PERGAMENT.

Mit Genehmigung von H. O. Miethke—Wien.



PROFESSOR GUSTAV KLIMT — WIEN.
GEMÄLDE: »DAMEN-PORTRÄT«.

klar gefaßte praktische Winke und Vorschläge. Sie können sich u. a. beziehen auf technische und kaufmännische Vorbildung, auf die Art der Darstellung und des Versandes der Entwürfe, auf Honorar-Berechnung, die Ausstellungs-Frage, Annoncen-Reklame, Chiffre-Offerten, Vertrieb nach dem Ausland, Berücksichtigung des Saisonwesens, Orientierung über das schon Vorhandene, Publikation in Zeitschriften, Beteiligung an Preis-Ausschreiben, Atelier- und Buchführung, Vertretung durch Reisende, Ausführung von kleineren Arbeiten auf eigene Kosten und deren Vertrieb, gemeinschaftliche Arbeit mit Kollegen usw. Alles, was dem für das Kunstgewerbe entwerfenden Künstler in seinem wirtschaftlichen Kampf dienlich sein kann, darf behandelt werden.

Letzter Termin der Einsendung ist der 10. Januar 1907, Poststempel-Datum.

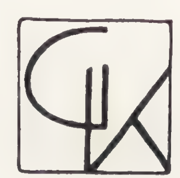
Der Verlagsanstalt Alexander Koch—Darmstadt steht das Recht der alleinigen Publikation aller mit einem Preise ausgezeichneten oder angekauften Einsendungen zu.

Die Manuskripte dürfen nur einseitig beschrieben eingereicht werden. Jedes Manuskript ist mit einem Kennwort zu versehen. Ein verschlossenes Kuvert mit dem gleichen Kennwort soll Name und Adresse des Autors enthalten. Die Einsendungen sollen möglichst kurz gefaßt sein und den Raum einer halben Seite, höchstens den einer ganzen Seite unserer Zeitschrift im allgemeinen nicht überschreiten. Eine Rücksendung findet nur statt, wenn genügendes Rückporto beiliegt.





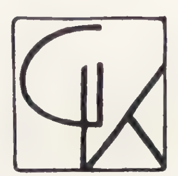
Prof. Gustav Klimt—Wien
Haus-Kleider.



Gustav Klimt — Wien
»Gesellschafts-Kleid«.
Sämtliche Kostüme ausgeführt im Atelier der Schwestern Flöge — Wien.

Professor Gustav Klimt
»Haus-Kleid«.



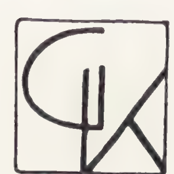


Professor Gustav Klimt
»Konzert-Kleid«.





Professor Gustav Klimt
»Sommer-Kleid«.

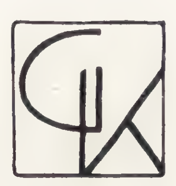


Professor Gustav Klimt
»Sommer-Kleid«.

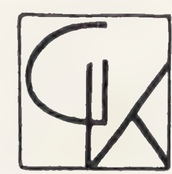
Sämtliche Kostüme ausgeführt im Atelier der Schwestern Pflüge—Wien.

Professor Gustav Klimt
»Gesellschafts-Kleid«.





Professor Gustav Klimt
»Garten-Kleid«.



Professor Gustav Klimt
»Sommer-Kleid«.



Gestickter Stuhlsitz.

FARBEN-PHOTOGRAPHIE UND MALEREI.

Als Liebhaber der Künste hätten wir keinerlei Ursache uns mit der Farben-Photographie zu befassen, wenn nicht in letzter Zeit von verschiedenen Seiten der Versuch gemacht würde, dem ahnungslosen Publikum einzureden: die Farben-Photographie könne recht gut die Malerei ersetzen; wenn nicht sogar eine staatliche Kunst-Akademie es für angebracht gehalten hätte, ihren Schülern Farben-Photographien als Malvorlagen anzubieten. Nunmehr ist es unsere Pflicht, auf die Ungeheuerlichkeit und Unkultur dieser industriellen Ausnutzung einer noch in den Kinderschuhen steckenden Technik energisch hinzuweisen, die unerhörte Oberflächlichkeit einer angeblich in ästhetischen Dingen kompetenten Stelle darzutun.

Es wird behauptet: die Farben-Photographie liefere ein objektives Farbenbild der Natur, man könne mit ihr Bilder im künstlerischen Sinne herstellen. Ich werde beweisen, daß beide Behauptungen unhaltbar sind. — Bereits die einfarbige Photographie ist eine Umwertung der Natur, der Raum wird auf die Fläche projiziert. Dadurch entstehen Fehler, deren Grösse am leichtesten bei einem Vergleich mit stereoskopischen Aufnahmen deutlich wird. Die photographische Linse zeichnet





Stuhl mit gestickten Bezügen.

die Perspektive falsch, sie gibt die näher liegenden Gegenstände unverhältnismäßig größer als die entfernteren, eine über das Knie herabhängende Hand steht zu dem Kopf oft in gar keinem Verhältnis. Die photographische Linse kann absolut scharf immer nur auf eine ganz bestimmte Entfernung eingestellt sein, was näher und weiter liegt, muss verzeichnet werden. Das menschliche Auge stellt sich blitzschnell auf die verschiedenen Entfernungen ein; das Hirnbild resultiert aus der Addition dieser zahlreichen, die Entfernung ablaufenden Eindrücke. Auch die in einer Vertikalebene liegenden Objekte vermittelt das Auge dem Hirn in blitzschnellem Nacheinander, es kreist über die Ebene dahin und erfaßt Punkt für Punkt. Die feststehende Linse hingegen sieht vom Zentrum aus nach der Peripherie zunehmend undeutlich. — Eine zweite Fehlerreihe resultiert aus der Unempfindlichkeit der chemischen Platte für die Mittel- und Zwischentöne. Es kann nicht weggeleugnet werden, daß die Plattenschicht für Reize, die der Retina durchaus zugänglich sind, blind ist. — Dies fehlerhafte Instrumentarium wird gar leicht fehlerhaft gehandhabt. Da haben wir die Möglichkeit der falschen Einstellung, der zu kurzen oder zu langen Exposition, der Über- oder Unterentwicklung, der zu starken oder zu schwachen Kopie. Also: bereits die einfarbige Photographie ist eine Übersetzung der Natur von nur relativer Richtigkeit, sie vermag sich von gewissen prinzipiellen Fehlern nicht zu befreien. Trotzdem ist es dem optischen Feingefühl und dem an der Natur und der Kunst geschulten Bildsinn gelungen,

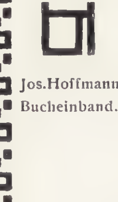
die an sich spröde und unsichere Technik künstlerischen Absichten dienstbar zu machen.

Viel schlimmer steht es um die Farben-Photographie. Zunächst unterliegt sie den gleichen Fehlermöglichkeiten wie die einfarbige Photographie; zu diesen gesellen sich aber nun noch ganze Ketten unvermeidlicher Mängel. — Das in der Praxis bisher allein geübte indirekte Verfahren basiert unter der Voraussetzung der Richtigkeit der Helmholtzschen Hypothese auf der Zerlegung des Lichtes durch drei Filter. Wer bestimmt die Töne dieser Filter und wer stellt die drei Farben eines Satzes optisch richtig zusammen? Oder gibt es ein absolutes Rot, oder ist das Grün im Spektrum des Morgenlichtes nicht ein anderes als das im Spektrum des Abendlichtes? Die farbenphotographische Fachliteratur gibt keine Antwort; sie spricht immer von drei Filtern, sie scheint es nicht zu wissen, daß eine derartige summarische Zerlegung des Lichtes



Gesticktes Motiv von vorstehendem Stuhl.





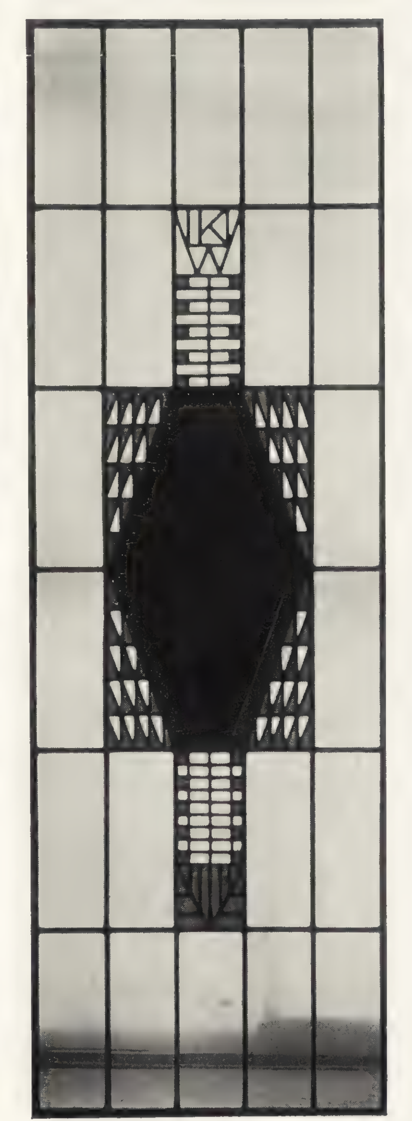
Jos.Hoffmann
Bucheinband.

Kolo Moser
Kassette in
Leder-In-
tarsia und
Vergoldung.
Geschenk der
österreich.
Schriftsteller
an Carmen
Silva.



Kolo Moser
Plakat.





Kunst-
Verglasungen.



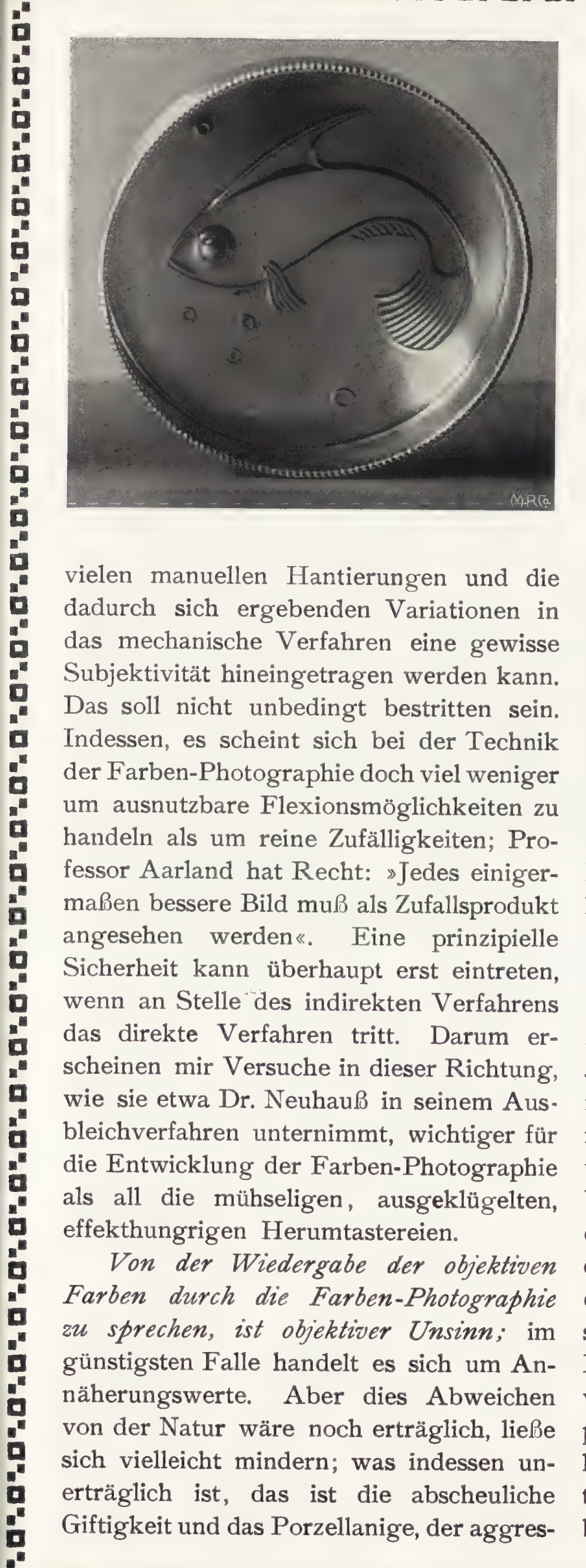
Kolo Moser
Kleine Schüsseln in Silber getr.





vielleicht für spektralanalytische Versuche genügt aber keineswegs für das reich nuancierte Empfinden des menschlichen Auges. — *Bereits bei der Aufnahme durch die drei Filter mit den drei verschiedenen Expositionszeiten vergrößert sich die Fehlerquelle gegenüber der einfarbigen Photographie um das Dreifache, ja um das Neunfache.* Dazu kommt die Frage, ob die Sensibilisierungsmasse wirklich über das ganze Spektrum hin empfindlich ist, und ferner die Beobachtung, daß selbst bei ganz abgekürzter Expositionszeit die drei Aufnahmen doch noch solange dauern, daß sich z. B. in der Kleidung eines Porträtierten erhebliche Verwacklungen durch die Atembewegung bemerkbar machen. *Jede Differenz bedeutet aber durch das dreifache Zusammenwirken mehrere falsche Farbtöne.* Ferner, wer garantiert, daß die Entwicklungszeit für die drei Platten proportional richtig getroffen wird. Also: bereits das Negativverfahren birgt zahlreiche Fehler. Somit gibt auch die optische Synthese, die additive Projektion der drei durch die entsprechenden Aufnahmefilter bedeckten Diapositive*) keine objektiv richtigen Bilder. — Das eigentliche Positivverfahren bedingt eine weitere Reihe von schweren Fehlern. Zunächst, reagieren die Pigmentpapiere — oder -folien den Aufnahmefiltern haarscharf komplementär? man möchte zwei Fragezeichen setzen. Zweitens, nach welchem Maßstabe werden die drei Positivbilder zueinander gestimmt. Gewiß, die Verfahren, die die drei Folien einzeln entwickeln, aufeinanderpassen, durch Nachkopieren und Auswaschen abtönen, haben eine gewisse Regulierungsmöglichkeit; wer aber wollte dabei von objektiven Resultaten sprechen. Eine weitere Gefahr ist das Übereinanderkopieren der drei Negative auf einen gemeinsamen Positivträger oder das Übereinanderkleben der drei einzelnen Positive; von einer absoluten Deckung der korrespondierenden Punkte kann gar keine Rede sein. — Die Position der »Naturfarben-Photographie« ist auf der ganzen Linie verloren; es bleibt nur noch die Frage, ob nicht gerade durch diese

*) »Das additive Verfahren ist zuerst von Ives geübt worden . . . Neuerdings ist das Verfahren von Miethe mit Eifer aufgenommen und durch Einführung eines neuen Rotsensibilisators, des Athylrot, verbessert . . . eine Umtaufung des Ivesschen Verfahrens, wie sie von den Tageszeitungen und wenig orientierten Amateurschriftstellern gelegentlich geübt wird, in »Miethes Methode der Dreifarbenphotographie« ist unberechtigt«. (Dr. C. Kaiserling). Vrgl. auch: Dr. E. König, Die Farbenphotographie.





Kolo Moser
Kleine Schüsseln in Silber getr.

vielen manuellen Hantierungen und die dadurch sich ergebenden Variationen in das mechanische Verfahren eine gewisse Subjektivität hineingetragen werden kann. Das soll nicht unbedingt bestritten sein. Indessen, es scheint sich bei der Technik der Farben-Photographie doch viel weniger um ausnutzbare Flexionsmöglichkeiten zu handeln als um reine Zufälligkeiten; Professor Aarland hat Recht: »Jedes einigermaßen bessere Bild muß als Zufallsprodukt angesehen werden«. Eine prinzipielle Sicherheit kann überhaupt erst eintreten, wenn an Stelle des indirekten Verfahrens das direkte Verfahren tritt. Darum erscheinen mir Versuche in dieser Richtung, wie sie etwa Dr. Neuhauß in seinem Ausbleichverfahren unternimmt, wichtiger für die Entwicklung der Farben-Photographie als all die mühseligen, ausgeklügelten, effekthungrigen Herumtastereien.

Von der Wiedergabe der objektiven Farben durch die Farben-Photographie zu sprechen, ist objektiver Unsinn; im günstigsten Falle handelt es sich um Annäherungswerte. Aber dies Abweichen von der Natur wäre noch erträglich, ließe sich vielleicht mindern; was indessen unerträglich ist, das ist die abscheuliche Giftigkeit und das Porzellanige, der aggressive Lasureffekt der weitaus meisten Positivbilder. Etliche Blätter sind nicht ganz so schlimm, etwa hier und da einmal ein Kopf im Bildnis, eine Landschaft; aber fürchterlich sind die Stilleben, die Luftstimmungen, sind fast immer die Kleider der Porträtierten. Und wiederum, vielleicht gelingt es, diese Mißfarbigkeit zu beseitigen; auch dann noch kann die Farben-Photographie an die Malerei nicht heranreichen. Um jener spezifischen Größe willen, die das Kunstwerk über die rohe Abschrift erhebt, *um jener persönlichen Kraft willen, die in der Schwarz-Weiß-Photographie innerhalb bestimmter Grenzen sich äußern kann.* Wir wünschen gar nicht alles zu sehen und ganz besonders nicht alle Farben; uns genügt eine Auswahl, aber keine durch die Mängel des Verfahrens erzwungene; wir begehren einen beherrschten Zusammenklang. Bis die Farben-Photographie in diesem Sinne etwas Akzeptables wird leisten können, scheint mir der Weg noch weit, sehr weit. Es kann gar nicht scharf genug gesagt werden, daß vom künstlerischen Standpunkt aus diese photographische Farbigkeit gegenüber dem Schwarz-weiß, richtiger: dem Hell-Dunkel einen Rückschritt bedeutet, *weil sich mit Hilfe einer der-*



C.O. Czeschka

Tee-Garnitur in feuervergoldetem Silber.







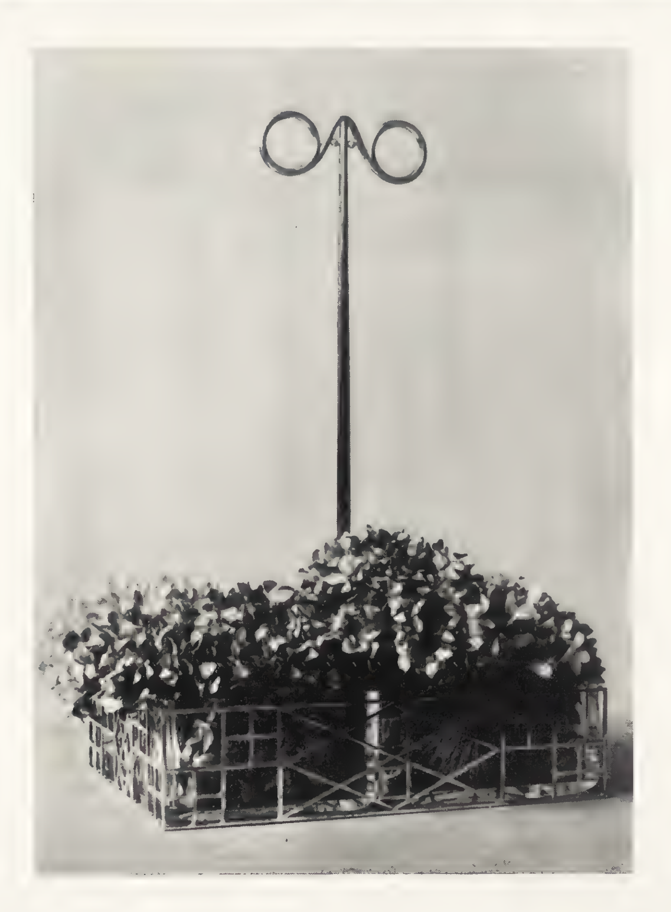
C.O. Czeschka

Tee-Garnitur in feuervergoldetem Silber.





Jos. Hoffmann
Jardinière in Alpaka.



Tafel-Aufsatz in Silber.





Tischlampe mit Blumen-Behälter in Alpaka.



Uhren in Alpaka.



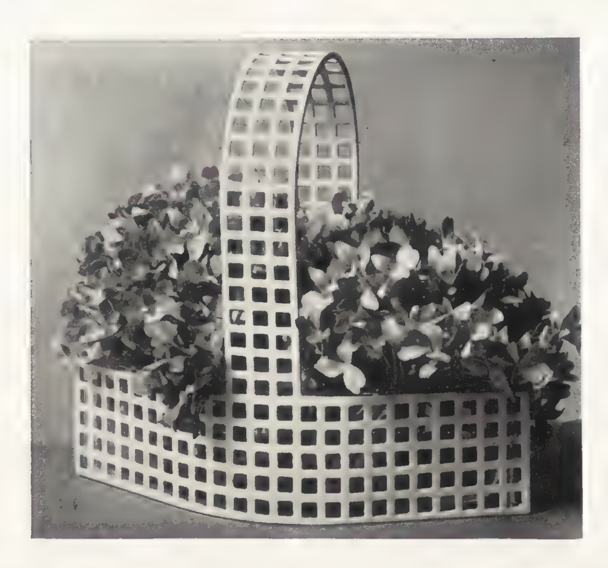
Blumenhalter in weiss-lackiertem Eisenblech.



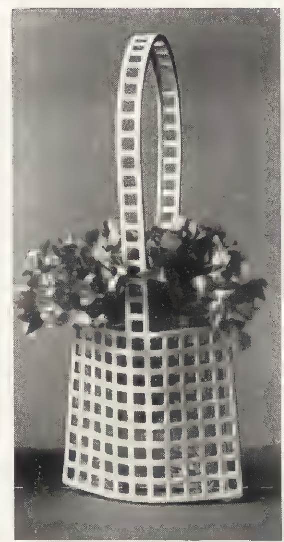
artig komplizierten und Fehlern zugänglichen Technik der ästhetische Wille kaum irgendwie auszusprechen vermag.

Den Künstler kümmert die Farben-Photographie nichts, aber auch gar nichts. Ein Maler, der glaubt, erst durch die Farben-Photographie die Natur farbig sehen gelernt zu haben, beweist nur, daß er seinen Beruf verfehlte. Was die Farben-Photographie zu zeigen hat, das haben gute, geschulte Augen längst gesehen, und sie haben mehr gesehen und vor allen Dingen: sie haben es edler gesehen.

ROBERT BREUER—BERLIN-WILMERSDORF.









Blumen-Körbchen in weiss-lackiertem Eisenblech.



Blumen-Körbchen in weiss-lackiertem Eisenblech.

SÄMTL. GEGENSTÄNDE AUSGEFÜHRT IN DER WIENER WERKSTÄTTE-WIEN.



C.O. Czeschka
Getriebenes
Paneau.



DAS MARIONETTEN-THEATER MÜNCHNER KÜNSTLER

AUF DER BAYRISCHEN LANDES-JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG IN NÜRNBERG.

Das alte gute Puppenspiel, – eine Kunst, von der die wenigsten wissen, weil sie (so alt sie ist) fast nur von fahrendem Volke in primitivster Art geübt wurde, – soll zu neuem Leben erweckt werden. Der Stimmen hierfür sind in letzter Zeit viele gehört worden, so schrieb beispielsweise Jos. Aug. Lux im Januarheft der Zeitschrift „Kind und Kunst“ in einer „Geschichte und Ästhetik des Puppenspiels“ unter anderm folgendes:

„Ein Puppenspiel ist mehr als bloßes Kinderspiel. Der Geist Don Quichottes lebt darin bis heutigentags. Während das große Theater immer größere Wirklichkeitstreue sucht und solcherart die Grenzen des Darstellbaren verengert, hält sich das Puppenspiel mit seinen unzulänglichen Mitteln von dem Wettbewerb mit der Wirklichkeit fern, zugunsten größerer Illusionsmöglichkeiten. Seine Vollendung liegt in der Unzulänglichkeit. Die Gliederpuppen sind ganz allgemeine Größen, menschliche Gleichnisse ohne Persönlichkeitswert, Symbole. Alle Märchenkünste machen sie wahr. An den Absichten der Dichtung können sie nichts verderben. Sie laufen nie Gefahr zu vergessen, daß sie bloß Stoff sind, unbelebte Materie, keinen anderen Gesetzen untertan, als denen ihrer Natur und des Spiels. Sie haben zum Glück für die Darstellung kein eigenes Bewußtsein. Sie haben eine Seele, die physikalisches Gesetz ist und Schwerpunkt heißt, der sich im Inneren der Puppe befindet. Jede Bewegung, jede Erschütterung dieser Seele löst ein rhythmisches Spiel der Glieder aus, pendelartige Kurven, die sie um den Körper beschreiben. So klingt jede Erregung in Harmonie aus, jede Linie ist Wohllaut, Schritt und Gebärde ist Tanz, sichtbare Musik. Und weil alles auf ganz natürliche einfache Weise geschieht, liegt eine Unschuld in diesen Bewegungen, die, wie Heinrich von Kleist sagt, nur Körpern zukommt, die entweder gar kein Bewußtsein haben oder ein unendliches, dem Gliedermann oder einem Gott. An Drähten gehoben, ist der Gliedermann antigrav, wie ein Gott der Erdenschwere entlastet, von geheimnisvollen Kräften bewegt, und befähigt, Dinge zu verrichten, die dem Sterb-



HANS SACHS THEATER, MARIONETTEN-SPIELE.
SZENERIE AUS GRAF POCCIS „EULENSCHLOSS“.

FIGUREN GESCHNITZT VON JACOB BRADL, GEKLEIDET VON FRL. E. LEHMANN. DER HINTERGRUND IST MIT FARBIGEN, GESCHLIFFENEN STEINEN BESETZT.

lichen versagt sind. Das Wunder, die Sage und wohl auch die Satire, fanden im Marionettentheater die überzeugendste Darstellung und es hat Epochen gegeben, wo die elendesten Figuren mehr Erfolg hatten, als die besten Schauspieler ihrer Zeit. Die heiligen Mysterien, Rabelais' Gargantua und Pantagruel, die Faust-Sage gehörten zum beliebtesten Repertoire und fanden ein begeisterungsfähiges und dankbares Publikum. Goethe, der im Puppenspiel auf der Frankfurter Messe 1773 die lebhafteste Anregung zur Faust-Idee gefunden, spricht noch im Alter mit Wärme von dem kleinen Theater. Die freundlichsten Erinnerungen seiner Knabenzeit gehören dem Puppenspiel an, das ein Freund des Hauses gefertigt und der Familie zum Weihnachtsgeschenk gemacht hat. . . . .

Die heimliche Zauberkraft der Puppen ist mit dem Ergötzen, das sie in volkstümlichen Marionettentheatern den kindlichen Seelen gewähren, noch lange nicht erschöpft. Sie harrt der Wiederbelebung. Wir wissen, daß Maeterlincks mystische Spiele, deren Zartheit und tiefe Symbolik von der Erdenschwere des Naturalismus auf der Bühne geradezu erdrückt werden, keine geeigneteren Interpreten finden können, als die Puppen, für die sie ja ursprünglich auch gedacht waren. Aber vielleicht auch Shakespeares Dramen, namentlich die Stücke, wo gleichgestaltete Personen mit raschem Szenenwechsel einander gegenübertreten, wie in der „Komödie der Irrungen“, können im Marionettentheater zu unerhörten Wirkungen gelangen. Anderseits könnte von hier aus der dem Puppenspiel angeborene Stil des Einfachen und impressionistisch Dekorativen auch auf die große Bühne, die im Banne des Naturalismus liegt, zurückwirken und das sicherlich nicht zu ihrem Nachteil. Ich könnte mir in diesem Stile ein Theater denken, wo große einfache und klare Farben



HANS SACHS THEATER, MARIONETTEN-SPIELE. FIGUREN ZU POCCIS „KASPERL ALS PRINZ". DEKORATION VON ALEXANDER SALZMANN —MÜNCHEN.

im Hintergrunde stehen, darauf sich die handelnden Gestalten in bleichen Gobelintönen und mit einfachen großen Gesten flächenartig und fast unwirklich und übermenschlich abheben und die ganze Szenerie eine ungemein sanfte symphonische Begleitung der gesprochenen Dichtung bildet, auf die die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers hingelenkt werden müßte. Wie es auch damit gehalten werden möge, eine gewisse Gattung von dichterischen Werken, die eine solche Bühne verlangen würde, ist vorderhand nur im Puppenspiel darstellbar. Denn gerade das Erschütterndste, das Übermenschliche, das Tiefsinnigste läßt sich am besten in der kleinsten Projektion und in der größten Vereinfachung begreifen, also im Marionettentheater."

Ein junger Münchner Schriftsteller, Paul Brann, der seinerzeit im Münchner akademisch-dramatischen Verein die Uraufführung von Wildes „Salome" inszenierte, hat sich nunmehr der Aufgabe gewidmet und im Verein mit Prof. Ignatius Taschner, Jakob Bradl, Alex. Salzmann, Adelbert Niemeyer, Robert Engels u. a. das Theater bereits auf der „Bayrischen Jubiläums-Ausstellung" in Nürnberg in Betrieb gesetzt. Von dort aus nimmt es seinen ständigen Sitz in Berlin, wird aber, wie wir hören, auch Gastspiele veranstalten.

Das Repertoire wird recht abwechslungsreich sein. Nach den alten deutschen Volkspuppenspielen kommen auch bald die „Modernen" an die Reihe. So Arthur Schnitzler mit seinem tapferen Kassian, dann Hugo von Hofmannsthal, der für das Theater einen szenischen Prolog gedichtet hat und außerdem noch ein Stück zusagte, ferner Stücke von Maeterlinck, Alex. v. Bernus, Rud. Alexander Schröder und vielen anderen. Nächstdem sollen auch Opern gegeben werden und auch darin knüpft man an die alte Tradition an, denn schon Josef Haydn hat für



PROFESSOR IGNATIUS TASCHNER — MÜNCHEN.

ein Marionettentheater des Fürsten Esterhazy eine ganze Reihe von Marionetten-Opern komponiert. Schon jetzt wird auf das Musikalische bei den Vorstellungen großer Wert gelegt. Für das kleine (versenkte) Orchester hat ein junger Münchner Musiker, Dr. Ludwig Landshoff, die Musik komponiert. Aber auch die Möglichkeiten, die das Marionettentheater für Scherz und Satire bietet, sollen in Berlin zur Geltung gebracht werden. Man hat wohl dabei in erster Linie an einen belebten „Simplizissimus" zu denken.

Unsere Abbildungen stellen Szenen aus Stücken des Grafen Franz Pocci dar, die jetzt in Nürnberg gegeben werden, so „Das Eulenschloß", „Kasperl wird reich", „Kasperl als Prinz". Bei dem Nürnberger Repertoire wird dem Bedürfnis des Ausstellungspublikums nach weniger schwerer Kost Rechnung getragen; trotzdem werden aber auch literarische Stücke gewissermaßen als „Generalproben" für Berlin aufgeführt werden. In Vorbereitung ist z. B. jetzt „Der tapfere Kassian" von Arthur Schnitzler,



HANS SACHS THEATER ‚MARIONETTEN-SPIELE. SZENE VON POCCIS „KASPERL WIRD REICH".

DEKORATION VON ALEXANDER SALZMANN — MÜNCHEN.



GEMALTER FRIES ÜBER DEM PORTAL DES HANS SACHS THEATERS.

sowie „Don Giovanni, der bestrafte Wüstling“. Die Figuren zu beiden letztgenannten Stücken stammen von Professor Ignatius Taschner. Einen geeigneteren Künstler hätte man für das Schnitzen dieser Puppen allerdings nicht finden können. Die Puppen, die wir im Bilde vorführen, sind von Jakob Bradl; gekleidet sind sie von Fräulein E. Lehmann, einer jungen Kunstgewerblerin. Die Dekorationen stammen von Alexander Salzmann in München, dessen Wanddekorationen in der Kunsthalle in Bremen auf den ersten Seiten dieses Heftes wiedergegeben sind. Die Bühne selbst ist das letzte Werk des kürzlich verstorbenen Kgl. bayr. Maschineriedirektors Karl Lautenschläger. Sie ist eine Übertragung seiner so berühmt gewordenen Drehbühne auf die Verhältnisse des Marionettentheaters. Auch die Beleuchtungsmaschinerie, die die feinsten Nuancierungen des Lichtes ermöglicht, ist noch nach seinen Plänen gefertigt. Dem Unternehmen, an dem so viele ausgezeichnete Künstler betätigt sind, wünschen wir guten Erfolg. —



HANS SACHS THEATER, MARIONETTEN-SPIELE.
FIGUREN ZU POCCIS „KASPERL WIRD REICH“.

DEKORATION VON ALEXANDER SALZMANN —MÜNCHEN.



FIGUREN ZU POCCIS „KASPERL WIRD REICH“.



HANS SACHS THEATER, MARIONETTEN-SPIELE.
FIGUREN ZU POCCIS „KASPERL WIRD REICH“.

DEKORATION VON ALEXANDER SALZMANN
—MÜNCHEN.



FIGUREN ZU POCCIS „KASPERL WIRD REICH".



HANNS SACHS THEATER, MARIONETTEN-SPIELE.
FIGUREN ZU POCCIS „KASPERL WIRD REICH".

DEKORATION VON ALEXANDER SALZMANN
—MÜNCHEN.



HANS SACHS THEATER, MARIONETTEN-SPIELE. DEKORATION VON ALEXANDER SALZMANN—MÜNCHEN.



ALEXANDER SALZMANN—MÜNCHEN. MALEREI AUF DEM BÜHNENVORHANG.



SILVIUS PAOLETTI—VENEDIG. Gemälde »Goldregen«.

DIE MÜNCHNER VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN
AUF DER KUNSTGEWERBLICHEN AUSSTELLUNG IN DRESDEN.

Wieviel München für die beispiellos rasche und kräftige Entwicklung des modernen deutschen Kunstgewerbes bedeutet, das wird erst eine spätere geschichtliche Betrachtung endgültig in seinem ganzen Umfange klarstellen können. Jedenfalls kann man heute schon sagen, daß zu Münchens großer Bedeutung in dieser Hinsicht die »Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk« bei weitem das Meiste beigetragen haben. Das schnelle Erstarken und Durchdringen dieses ganz auf modernen kunstgewerblichen Prinzipien beruhenden Instituts kann als erstklassige Bürgschaft für den nahe bevorstehenden endgültigen Sieg der kunstgewerblichen Revolution betrachtet werden. Es sind in der Hauptsache drei Künstler, auf deren schöpferische Tätigkeit die *Vereinigten Werkstätten* beruhen: Bruno Paul, Professor Bernhard Pankok und Prof. Krüger, der Leiter des Unternehmens. Von diesen dreien kann *Bruno Paul* zweifellos als der erfolgreichste und fruchtbarste bezeichnet werden. Auf die Eigenart seines Schaffens soll daher im folgenden etwas näher eingegangen werden. Die beigegebenen Abbildungen sprechen für sich selbst und stellen zugleich den Anteil, der den beiden anderen genannten Künstlern gebührt, ins Rechte. —

Bruno Paul ist moderner Mensch vom Scheitel bis zur Sohle. Mit all dem, was



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Speise-Zimmer, Täfelung weiß lackiert. Möbel in poliertem Zitronenholz mit reichen Intarsien.

der »Geistesmensch« an unserer Zeit noch so häufig als feindlich empfindet, hat er sich herzlich befreundet. Keine antiquierten Ideale lassen ihn den Blick verdrossen nach rückwärts oder in eine chimärische Zukunft richten. Die Maschine erschreckt ihn nicht, das Zweckmäßige hat für ihn als Künstler keinen Stachel. Er hat, aus der grenzenlosen Einsamkeit des Ich heraus, einen ehrlichen und ersprießlichen Weg ins Leben gefunden. Er gehört zu den Ersten und Vorzüglichsten, die den Werberuf des Lebens nach der Kunst, den Sehnsuchtsschrei der Kunst nach dem Leben, vernommen und befolgt haben. Paul, eine mit allen ihren Sinnen auf das Seiende und Gegenwärtige gerichtete Natur, war von vornherein besonders befähigt, auf jenem Gebiete schöpferisch tätig zu werden, auf welchem sich Kunst und Leben am innigsten begegnen: auf dem Gebiete des Kunstgewerbes. — Ich möchte hier der Ansicht entgegentreten, welche in dem Übergang eines Künstlers von der »reinen« zur angewandten Kunst einen Verzicht oder je nach dem eine vorübergehende, zu Zwecken der Erholung oder aus Laune unternommene Abschweifung erblickt. Der Künstler geht immer dahin, wo die für ihn brauchbaren Realitäten liegen. Die Kunst ist eine zu ernste Sache, als daß sie bestehen könnte, ohne allerwärts von Notwendigkeiten und greifbaren Realitäten durchwirkt zu sein. Der Künstler ist der Wirklichkeitsmensch par excellence. Sogar die verwegensten Spiele seiner Phantasie geben den Dingen nur jene wilde, uranfängliche Wirklichkeit zurück, die ihnen das beschränkte und begeisterungslose Sehen des angeblich so »realen« Alltagsmenschen genommen hat.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Büffet in poliertem Zitronenholz mit reichen Intarsien.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.

Paul ist zur angewandten Kunst übergegangen, weil er hier die Wirklichkeiten fand, deren er bedurfte. Er ist kein Künstler von jener gewaltsamen Art, die dem Leben von oben herab und mit vornehmen Worten kommt. Er fühlt nicht den Beruf in sich, das Leben zu meistern und es, das ganz im empirisch Seienden ruht, nach Maßgabe der reinen Vernunft auszudeuten oder zu korrigieren. Gleichwohl steht er ihm keineswegs agnostisch und rein leidend gegenüber und ist nicht geneigt, auf die steigernde, umwertende Tätigkeit des Künstlergeistes zu verzichten.

So läßt er zwar bei seinen kunstgewerblichen Arbeiten Zweck, Material und Konstruktion bestimmend auf die Form des Werkes einwirken, aber er ist trotzdem kein »Purist«. Man braucht nur seine Schöpfungen mit anderen zu vergleichen, und sofort springt die persönliche Note stark heraus. So nimmt er zwar als Illustrator die wesentlichen Eindrücke der Lebensformen mit genialer Unschuld in sich auf, aber doch ist seine Arbeit von der des photographischen Apparates himmelweit verschieden. Man sieht ihn unter den Eindrücken sondern und auswählen, die wesentlichen betonen, die unwesentlichen vernachlässigen — kurz, das idealistische Moment der Kunst kommt bei ihm zu energischem Durchbruch. Er ist kein Idealist von außen und von oben, sondern ein Idealist von innen heraus und, wenn man so will, ein Idealist nach unten. Das Ideal tritt nicht an die Dinge heran, sondern wächst aus ihnen hervor. Er spricht das innerste Wesen der Lebensformen aus und weiß die charakteristische Linie mit unnachahmlicher Sicherheit zu treffen. Er ist so sehr Idealist, daß er manchen Köpfen



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. SPEISE-ZIMMER.
Ausführ.: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.

mit matten Augen und unkräftigen Sinnen sogar als Karikaturist erscheint. In Wirklichkeit haben seine Illustrationen mit der Karikatur so wenig zu tun wie die Schöpfungen seines literarischen Doppelgängers, Ludwig Thoma. Im ganzen deutschen Vaterlande wurde dessen »Hochzeit« als getreues Abbild des Lebens beklatscht; Paul aber entfernt sich um keines Haares Breite weiter von der Natur wie Peter Schlemihl.

Zweckgerecht, Materialgemäß, Konstruktiv — diese Regel-Dreiheit beherrscht das moderne Kunstgewerbe so unwidersprochen, daß man endlich aufhören könnte, sie immer und immer wieder ausdrücklich vorzuführen. Der Kunstgewerbler, von welchem sich weiter nichts aussagen läßt, als daß er diese Regeln befolgt, zählt heute schon zu den Durchschnitts-Erscheinungen. Denn was noch vor 10—20 Jahren ein Verdienst war, ist heute zur verdienstlosen Tradition und zum Abc jeder kunstgewerblichen Betätigung geworden. Es sollte sich endlich die Überzeugung Bahn brechen, daß diese drei Grundnormen nie und nimmer im Stande sein werden, uns zu einer einheitlichen Stil- und Formtradition zu verhelfen.

Fragt man nun, was über diese elementare



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Kredenz und Heizkörper in nebenstehendem Speise-Zimmer. Auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung—Dresden.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. **Vorraum.** Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk. Terrazzo-Fussboden ausgeführt von Johann Odorico—Dresden.

Grundlage hinaus die Eigenart von Bruno Pauls Schöpfungen ausmacht, so ergibt sich eine Reihe von Eigenschaften, die an jedem noch so geringfügigen Werke des Künstlers wiederkehren.

Da ist vor allem der überraschende *Reichtum der Erfindung,* den Paul unermüdlich entfaltet. Die Zahl der Aufgaben, die an den Möbelkünstler herantreten, ist keineswegs unbegrenzt. Immer und immer wieder stellen sich dieselben Themata ein. Pauls Erfindungsgabe nun hat in zahlreichen Lösungen dieser wenigen Aufgaben eine Fülle von formlichen und konstruktiven Gedanken offenbart, vor der man immer wieder überrascht steht. Seine Stühle, Tische, Büffets zeigen fast jedesmal eine veränderte Grundidee ihres Aufbaues. Jedesmal erscheint der Sinn des konstruktiven Gefüges gewandelt und das Spiel der Kräfte, aus denen sich das Möbel aufbaut, von anderen regulativen Prinzipien geleitet. Unerschöpflich ist Paul in den Schwerpunkts-Verlegungen seiner Möbelstücke, in der Raumgestaltung eines Büffets, eines Silberschrankes, eines Büchergestelles, in der Architektur der Sofa-Kompositionen, in der Umrahmung der Füllungen, in der Gliederung der Wandbekleidung, nicht zuletzt auch im Wechsel der den Raum beherrschenden Generaleindrücke. Vom gut bürgerlichen Wohnraume bis zum Festsaal zeigt sich seine Phantasie jeder Aufgabe gewachsen. Von erdiger Schwere der Form und dunklen Holztönen erhebt er sich flügelleicht zur lichten, festlichen Eleganz, die das Auge leuchten läßt und deren restlos in Anmut aufgelöste Intarsien-Flächen sonnige Festgedanken wie durch ein Wunder ins Gemüt schmuggeln. Von der männlichen Eiche bis zum mädchenhaft zarten Ahorn redet ihm jede Holzfaser ihre eigene Sprache. Schon allein aus dem Gesamteindrucke, aus



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. VORRAUM.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. REPRÄSENTATIONS-RAUM.

Marmor-Arbeiten ausgeführt von der A.-Ges. für Marmor-Industrie Kiefer in Kiefersfelden. Mobiliar und alles übrige ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk — München. Auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung — Dresden.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN.

REPRÄSENTATIONS-RAUM. Oberlicht ausgeführt von C. Ule, G. m. b. H., München.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN.

Brunnen in vorstehendem Repräsentations-Raum.
Die Brunnen-Figur in vergoldeter Bronze von Bildhauer C. Ebbinghaus—München.

der Stimmung seiner Räume könnte ihr jeweiliger Zweck erraten werden, ohne daß man die einzelnen Möbelstücke befragen müßte.

Gleichwohl bleibt bei all diesem Reichtum an Formen *ein* Eindruck schließlich für Pauls sämtliche Schöpfungen bestimmend: der Eindruck großer *Gediegenheit* und einer mit *wohltuender Schwere behafteten Solidität.* Breitbeinig stehen seine Sessel und Tische auf dem Boden, Verklärungen der ewigen Gesetze der Statik, die er nicht zu vertuschen, sondern stark zu charakterisieren bestrebt ist. Gedrungene, gewachsene Formen nehmen seine Stühle an, Formen voll jenes lebendigen Ausdruckes, den man im Walde bei manchem biederen, erdfesten Baumstamm wahrnehmen kann. — Mit dieser behäbigen Schwere, die manchen Möbelstücken Pauls anhaftet, hängt eine andere Qualität zusammen, die ich unter allen hier vorgeführten Merkmalen am meisten in den Vordergrund stellen möchte: Pauls Gebilde erwecken den Eindruck *absoluter Notwendigkeit* und tragen eine *überzeugende Kraft* in sich, der man unter diesen gezimmerten, gefügten und geleimten Dingen nicht allzu oft begegnet. »So *mußt* du sein, dir kannst du nicht entfliehen!« Pauls kühnste Formen treten mit einer Sicherheit



BRUNO PAUL. Elektr. Beleuchtungskörper im Vorraum.

in die Welt, welche die Erinnerung an ihre künstliche, oft gewaltsame Herstellung gänzlich verschwinden läßt. Gewachsen wie ein frommer Baum oder wie ein Felsblock stehen sie da und scheinen von der Natur selbst erzeugt. Ein Andersen fände hier Stoff für seine schönsten Märchen. Nicht märchenhaft aber ist der Vorteil, den diese Persönlichkeits-Note der Paulschen Möbel darbietet: man gewinnt zu ihnen sofort ein Verhältnis und hat beim ersten Anblick Lust, sich mit ihnen zu befreunden.

Gegen Pauls reifste Schöpfungen gibt es keine Remonstration. Ihre Formen sind von einer höheren Autorität geadelt als vom rechnenden Verstande. Sie sind ausgestattet mit der ganzen Mitgift an ureigener Wirklichkeit, durch welche die Erzeugnisse der künstlerischen Schaffenskraft legitimiert werden.

Diese Notwendigkeit, zu sein und gerade *so* zu sein, gibt Pauls Werken das im besten Sinne *Aristokratische,* das sie auszeichnet. Unproblematisch, vornehm und diskret steht die Welt eines Paulschen Raumes da, eine restlos gelöste Aufgabe, aus der keine hilflose Fläche, keine kümmerlich ersonnene und ersponnene Linie als komisches Fragezeichen hervorstiert. Ja, der Eindruck des Gewachsenseins teilt sich sogar dem ganzen Raume mit: man verliert vollständig das Gefühl, Möbel, bewegliche und hingestellte Holzdinge, um sich zu haben. Unauffällig und diskret tritt alles zurück, keine scharfe Ecke springt vor, und nirgends gibt es hier Wege um die Möbel, die als Umwege empfunden werden. An Pauls Stühlen gibt es Flächen, die sich wie eine Liebkosung in die Hand einschmeicheln und also auch den so vernachlässigten Tastsinn als Empfangsstelle ästhetischer Eindrücke heranziehen. In Bruno Pauls Zimmern ist ein moderner Mensch sogleich zu Hause. Er empfindet sie nicht als einen fremden, sinnreichen Apparat, der seinen Bedürfnissen von aussen her zu Hilfe kommt, sondern als Protuberanz seines Ich, als entferntere Ich-Zone, als ein Gebilde der plastischen Kraft seiner Person, das ihm verwandt ist, wie der Schnecke ihr Haus.

Bisher war nur von Form und Konstruktion die Rede. Aber die moderne angewandte Kunst hat auch mit der Farbe zu rechnen. Paul handhabt die Farbenreize mit dem ganzen gebildeten Geschmacke des modernen Menschen, auf den die zarte Kraft des japanischen Kolorismus die stärkste Anziehung ausübt. Pauls Farbenwirkungen sind zwar diskret, aber nicht feige, sie sind zart, aber nicht schwächlich. Wir Abendländer haben uns, weil wir aus den robusten Farben-Orgien unserer Bauernkunst falsche Schlüsse zogen, leider gewöhnt, das Feine und Zurückhaltende als Zeichen der Erschlaffung anzusehen. Wir haben das Wort »nervös«, das noch zu Lessings Zeiten im Sinne von »nervig, nervenstark« gebraucht wurde, zu dem umgewertet, was es heute bedeutet, weil wir die gesunde Reizbarkeit mit der kranken verwechselten. Die Farbenempfindung Pauls ist in der Hauptsache zart und kultiviert, also »nervös«, aber nervös im Sinne der Japaner, von denen das Schreckenswort umgeht, daß sie »keine Nerven haben«.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. HEIZKÖRPER.
Mosaik nach Entwurf von Jul. Diez ausgeführt von C. Ule—München.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Arbeits-Zimmer des Regierungspräsidenten von Bayreuth.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.

Paul arbeitet selten oder nie mit »kräftigen«, ungebrochenen Bauernfarben, aber er stimmt Wandverkleidung, Teppich, Möbelbezug und Holzton zu so delikaten Wirkungen zusammen, daß sie das Auge wie einen belebenden Trank genießt.

Dieses Farbengefühl kommt ihm natürlich in noch höherem Grade bei seinen flächenkünstlerischen Arbeiten zu statten. Seine Teppiche, Buchtitel, Intarsien bewegen sich in Farben-Akkorden von herber Süßigkeit und überraschen bei aller Sattheit und Fülle des Eindruckes durch die peinliche, disziplinierte Sparsamkeit der Mittel. Dieselben koloristischen Vorzüge zeichnen seine Illustrationen aus, und vielleicht war es eben die Reproduktions-Technik dieser Illustrationen, die ihn die hohe Verdichtung und sensationelle Sparsamkeit hinsichtlich der Farbe lehrte.

Mit dieser illustrativen Schulung und Disziplin wurde Paul auch ein Meister der Plakatkunst. Die fruchtbaren *geistigen* Beziehungen zu ihr waren bei ihm von vornherein vorhanden. Die wenigen Werke, die hier in Betracht kommen, zählen zu den besten, die Deutschland hervorgebracht hat. Paul sucht in ihnen keineswegs den barbarischen Farben-Wirrwar zu überschreien, der immer noch die Flächen unserer Plakatwände besudelt. Diesen Feind kann man nicht mit seinen eigenen Waffen schlagen. Paul wagt es, mitten in diese Janitscharenmusik von Farben die vornehme Melodie seiner Linien, die kraftvoll-verhaltenen Akkorde seiner Farbenflächen zu stellen. Und siehe da, was akustisch unmöglich wäre, wird optisch zur Tatsache: das Auge wird von ihnen wie von einem Magneten angezogen und gefesselt. Auch auf dieser

Wahlstatt, wo alles scheinbar so wild und roh hergeht, behält der feine, disziplinierte Geist den Sieg. Das gilt von dem trefflichen Scharfrichterplakat, das gilt insbesondere auch von dem Plakat zur »Ausstellung des Vereins für angewandte Kunst«. Es ist nicht nur eine treffliche künstlerisch-technische Lösung der Aufgabe. Ich sehe in ihm zugleich ein wichtiges persönliches Dokument. Tödlicher Ernst, hieratisch starre Vornehmheit blicken uns daraus entgegen. Schwarz und Gold, diese schweren, choralartigen Katakomben-Farben, werden aufgeboten, um dieser Ausstellung von durchaus »irdischen« Alltagsdingen als Herold zu dienen. Wie prahlen diese dunklen prachtvollen Flächen! Und das stolze, flirrende Gold der Lettern verrät, wo für diesen wahr-



PROF. F. A. O. KRÜGER—MÜNCHEN.

Damen-Zimmer. Kunstgewerbliche Ausstellung—Dresden.
Möbel in grau Ahorn, Wandbespann in grüner Seide.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN.

Frühstücks-Zimmer. Wandbespann und Kissen ausgeführt von M. von Brauchitsch. Mobiliar ausgef. von den Ver. Werkstätten für Kunst im Handwerk. Korbmöbel von Julius Mosler—München.

haft modernen Menschen und Künstler die Realitäten, die heiligen Güter der Gegenwart liegen: in der Arbeit, im Leben, im Fortschritt, in der Evolution. »Auch hier ist Herzblut der Nation«, sprechen diese Lettern, »Ewigem und Unverlierbarem leihen wir die Trompeten unserer Stimme. Alte Werke fallen, neue steigen auf. An den grämlichen Wundern der Metaphysik geht das Leben achselzuckend vorüber; den Göttern, die im Busen der Gedankenmenschen wohnen, die nach außen nichts bewegen können, verweigert es seinen Gruß. Aber es steht entzückt vor jeder noch so geringen Tat, die Holz und Eisen, Marmor und Edelmetall in eine Form, in eine *neue* Form gezwungen hat.«

Bruno Paul ist der Vertreter eines neuen Menschentypus, der eben immer stärker in den Vordergrund dringt. Die traditionellen Künstlerlocken, den »naturrechtlichen« Umlegekragen und die schwermütige Verdrossenheit dem »Alltag« gegenüber hat dieser Typus abgelegt. Er hat die klaren Augen des Ingenieurs und die Arbeitshände des Pioniers. Kein panischer Schrecken veranlaßt ihn, sich einen unmodernen Rock auf schlotterige Glieder zu hängen. Kein kosmischer Schwindel bevölkert seine Welt mit metaphysischen Wohl- oder Übeltätern und mit neblig-romantischen Möglichkeiten. Sein Wissen ist von dieser Welt, sein Handeln desgleichen, und über beiden leuchtet ein klares, kaltes Licht. Alle inneren Hemmungen hat er überwunden, er ist »oberflächlich aus Tiefe«, wie der Grieche jener reifen Zeit, der über asiatische Inbrunst und Wildheit den klaren, wolkenlosen Olympus baute. — WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

Redakt. Notiz. Weitere Arbeiten von Bruno Paul, die den fruchtbaren Künstler von einer neuen Seite zeigen werden, erscheinen demnächst in der »Innen-Dekoration«.

DAS HAMBURGER BISMARCK-DENKMAL.

(TAGEBUCH-BLÄTTER.)

Hamburg ist eine wunderschöne Stadt. Ich sage mit Absicht das seltene »wunderschön«. Es ist ein Wunder, daß ein großer moderner Stadtkomplex so Vieles eint: riesige Häfen, Weltschiffahrt, Eisenbahnen, Straßenbahnen, Warenlager, Fabriken und Alles, was zum Betrieb einer so großen Handelsstadt gehört — und doch schön bleibt. Die Schönheit dankt es zum großen Teil der Natur, der Elbe. Aber auch dem Natursinn seiner Bewohner. Das Alsterbassin ist geschaffen. Und ich sah nie so viele Gärten und Blumenanlagen wie dort. Hamburg scheint von allen deutschen Städten am reichsten zu sein an Wasser, Bäumen und Blumen. Ich ging durch Straßen, ich fuhr durch Kanäle, wo Haus an Haus ein Garten Eden für sich zu sein schien. Man redet und schreibt so viel von Gartenstädten. Hamburg hat das Alles längst in der Praxis, freilich, dort, wo die reichen Leute wohnen. Die Häuser zeigen kaum künstlerische Architektonik, aber sie scheinen ganz ökonomisch für die Raum-Verteilung, ohne Anspruch auf äußere edle Form, bescheiden und oft gleichsam verschämt gebaut. Der Hamburger lebt seinem Geschäft und seinem Heim.

Hier liegen wohl die Wurzeln dafür, daß Hamburg sonst so wenig für Kunst übrig hat. Außer für Musik. Und diese paßt in solchen Rahmen. Sonst aber — ja, es ist wenig. Das Theater schwach. Herr von Berger zeigt sich als Drückeberger. Malerei kaum vorhanden. Hamburger Bilder stammen bekanntlich fast nur von Fremden.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Fensterplatz in einem Speise-Zimmer.
Ausf: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk. Fliesen von J. J. Scharvogel.

Dichtkunst ohne Geltung. Otto Ernst literarischer Großkaufmann, Liliencron einsam in Altrahlstedt; man weiß kaum, daß ein Dehmel vor den Toren sitzt, in Blankenese. Die Zeitungskritik anerkannt mangelhaft. Die Konsequenzen aus Lessings Hamburger Dramaturgie ziehen, hieße der Stadt eine Kulturblamage nachweisen. Aber: Hamburg hat ein Bismarck-Denkmal aufgestellt und damit Alles gut gemacht, was es seit Jahren und Jahrzehnten durch Indolenz gegen die Kunst gesündigt haben mag. — Von diesem Bismarck sprechen, heißt: »die« Denkmalfrage anschneiden, »die« Plastikfrage, die ja beide heutzutage so ziemlich unbeachtet und ungelöst auf der Straße liegen. — Berlin stellt Siegesalleen auf, vermarmort den Tiergarten, verunziert das Brandenburger Tor durch Steinmetzhandwerkskunst — bei Italienern mit Millionen bezahlt, während deutsche Bildhauer hungern, und nicht nur nach Marmor, sondern nach Brod —. Ich fuhr auch den Rhein hinab, am Niederwald-Denkmal, dem gutgemeinten Nationalwerk aus der Konditorstube, vorüber. — Ich sah viele Denkmäler der letzten Zeiten und ihre Stilrichtungen — ich fand kein Herangehen



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Dreiteiliger Kleider- und Hutschrank in grau Ahorn mit reicher Intarsia.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Bettstelle in grau Ahorn mit reicher Intarsia.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.

an notwendige Denkmals-Aufgaben, kein Aufnehmen laut schreiender Probleme. Hildebrandt ist ein wundervoller Klassizist, Wrba mag hochbegabt sein — aber was bedeuten diese Alle und viele Andere unserer Zeit gegenüber? Erledigtes Epigonentum, Spielereien, im besten Falle Versuche und gutes Wollen. Klingers Beethoven die einzige Tat in einem Jahrzehnt; und nun der Hamburger Bismarck.

Rückwärts geschaut: es ist ungeheuerlich kühn, was Lederer wollte; es ist ganz unglaublich überraschend, was er erreicht hat. Man denke sich die Aufgabe, vor der er stand:

In einer Zeit, die noch viel zu nahe liegt der Persönlichkeit eines Bismarck; in einer Zeit, da noch kein Geschichtsschreiber den Mann umfassend erkannt, da Bismarcks Gestalt geschichtlich eher verworrener gemacht erscheint; in einer Zeit, da kaum e i n deutscher Geist diese Erscheinung in allen ihren Werken verdaut hat, sie einstellen kann in die Jahrhunderte, sie abzuschätzen vermag für die Entwicklung; in einer Zeit, da noch kein Dichter auch nur gewagt, ihn zu gestalten, da die Kunst aller Gebiete zu schwach ist für Monumentalwerke, da Kunst und Dichtung so zurück ist wie nie und Geschichte und Kultur praktisch so voran eilt wie nie — es hat ja noch kein Dichter den alten Fritzen erreicht, geschweige denn 1813 oder gar 1870 — was ist denn aus den letzten großen Zeiten geblieben außer dem Kutschkelied — allenfalls hat deskriptive Malerei versucht, Einiges festzuhalten.

In einer Zeit, da Menschen und Künstler zu klein sind, weil die unendlich schwere Zeit sie niederhält: hat Lederer groß und kühn dem deutschen Volk einen Bismarck gegeben, der auf lange Zeit »der« Bismarck sein wird, wie »das« Denkmal der Zeit bleiben wird. Nach dem sonst so prachtvollen »Fechter« war diese Größe nicht zu erwarten. Das Genie hat wieder einmal im kühnen Traum gefunden, visionär gefunden, was der suchende Geist bewußt nur anbahnen kann. Und die Plastik, diese grade heute rückständigste aller Künste, hat gut gemacht, was sie seit Generationen schuldig blieb.

Worin liegt die Schwere der Aufgabe und worin die Größe der Lösung?

Allüberall bleibt fast Alles im Stoff, in der Aufgabe, in der Zeit, in den niederen Regionen des Lebens, der Kunst, der geistigen Entwick-

lung. Es ist das Einfachste, weiter zu wirtschaften, wie es die Alten getan. Daher die riesige Handwerkskunst, die zahllosen epigonalen Stile und eklektischen Künstler neben den Anfängen zu neuer Kunst. Viele junge Pioniere, kräftige Spatenstiche im Naturalismus, Gehversuche im Symbolismus, kaum schon Kraft zu neuer Monumentalkunst, zur Ideenkunst, zum künstlerischen Typus. Allenfalls Charakterkunst. Und doch ist typische Kunst allein groß und klassisch und vorbildlich für Aeonen. Die Vorarbeiten sind heutzutage zu groß, die Wellen zu verworren, das allgemeine Niveau zu hoch und die Grundauffassung der künstlerischen Wege und Ziele zu unklar. Die Sehnsucht ist da nach großen Werken, bei den Künstlern wie beim Publikum, die Mittel dazu fehlen innen und außen. Außen gibt man nicht das Material; innen nimmt man sich nicht die Zeit und Mühe. Die Dichter erstreben noch vergeblich das Monumentaldrama, nicht mal der Roman ist kulturgroß und -reif. Die Maler kommen dem, was Bild heißt, was ein Werk sein will und soll, kaum nahe; begabte Leute wie die von der Scholle kommen nicht zum vollen Sichausgeben; bei tausend Andern liegts an tausend andern Gründen. Der Hauptgrund aber ist die Zerrissenheit des modernen Menschen und Künstlers, der vor unzählige neue Aufgaben gestellt ist und sich selber noch nicht hat. Groß, genial schaffen heißt immer: den Blickpunkt über Zeit und Welt haben. Wir aber stehen Alle unter und hinter dem modernen Leben. Ein Ibsen ist darum so groß, weil er vorauseilt. Die meisten haben die Nasen dicht auf dem Nebensächlichen. Da hilft nur, die Augen schließen und sie auftun, wie aus dem Urgrund aller Dinge her und alle Gegenwart fremd und hoch ansehen. Da hilft nur,



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Spiegel-Schrank mit Waschtoilette in grau Ahorn mit reicher Intarsia.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. TOILETTE-TISCH IN GRAU AHORN MIT REICHER INTARSIA.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN.

ANKLEIDE-ZIMMER.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Waschtoilette in grau Ahorn mit reicher Intarsia.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.

die Zeit in sich haben und ihr Wollen, sie Jahrzehnte in sich reifen lassen, sich durch sie hindurchfressen oder — so man das Ingenium hat, aber das machts nicht allein, Fleiß und Arbeit sind die Flügel — oder sich darüber hinweg schwingen, dorthin, wo vorn an der Entwicklungsspitze die großen Blickpunkte und Linien sich geben für Leben und Kunst. — Das klingt Alles tadelnd, polemisch, ist aber nur gemeint als heilsame nüchterne Klarstellung, die nötig wird, wenn man größere Ziele sehen will.

Wir glauben nicht mehr an Heroen. Wir kennen nur einfache Menschenkraft. Wir sehen das Kleine zu nahe und das Alltägliche. Aber wir müssen wieder lernen im Menschen die großen Züge sehen, sie in uns selber ausbauen. Wir müssen, gerade bei der großen Veräußerlichung des Daseins, wieder mehr die Welt von innen heraus sehen. Und so in der Kunst.

Ein Denkmal heutzutage hinstellen, das durch einen kleinen Menschen mit großen Emblemen Größe darstellen soll, ist lächerlich. Das Pferd kann noch so groß sein, das Szepter riesig; Kanonen und Fahnen mögen es zieren; ein turmartiger Aufbau mag es weithin sichtbar zeigen — wir glauben ihm nicht, es bleibt Schaustück. Oder edle alte Stile oder moderne künstlerische Originalitäten mögen Innerlichkeiten vortäuschen oder von der Aufgabe ablenken, es hilft Alles nicht um das moderne Problem herum, das da heißt: jedes Werk will aus sich heraus gelöst sein und aus der Zeit. Selbst Rodin ist nur das Ende einer früheren Kunst: er schafft in den Block hinein, nicht aus ihm heraus.

Lederers Bismarck ist sozusagen von unglaublich strenger Sachlichkeit getragen. Lederer ist restlos zurückgetreten und nur Bismarck steht da. Den Künstler ahnt man nur als stillen Geist, der dem Werk die seelenvoll schaffenden Hände, den Blick der großen Form lieh. Es



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. LEUCHTER-KRONE.

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.

muß mit heißer Inbrunst empfangen und gestaltet worden sein und mit feinem Verstehen Bismarcks und unseres Herzens. Denn das war die Aufgabe: unseren Bismarck zu geben und doch wieder ihn selber. — Aber diese Aufgabe mußte, der monumentalen Denkmalskunst entsprechend, nach beiden Seiten riesig gesteigert werden: es mußte unser fast noch lebendiger Bismarck sein und doch der Große, der Begründer des Reiches. Der Mann, der Deutsche, der geniale Geist und immer doch — der Mensch. Wir haben ihn noch leiblich gesehen; wir kennen seine Menschlichkeiten; wir sehen noch nicht einmal reif genug die großen Linien seines Wesens — der Künstler mußte uns vorauseilen. Er hatte die Doppel-Aufgabe also: der schlichten Menschlichkeit nicht ins Gesicht zu schlagen und doch wieder die Größe der Erscheinung in einer erhabenen Sprache zu sagen, wie sie noch nie für ihn gefunden wurde. Und das hat Lederer auf das Edelste vereint.

Wir sehen einen Menschen, einen Kopf, so lebendig, daß er herabsteigen und unter uns wandeln könnte; und wir sehen eine Größe in diesem Antlitz, in dieser Gestalt geheime Riesenzüge; menschliche Formen, vergeistigt und geweitet bis zur Idee, zum Göttlichen. Menschlich-naturalistisch und doch symbolisch stilisiert. So steht er da oben, erhöht über dem deutschen Volke, der Erde nahe und zum Himmel ragend. Die Innigkeit und Innerlichkeit, die Einfachheit, Anspruchslosigkeit, Schlichtheit der Gestalt und hinwiederum die Erhöhung und Einsamkeit in seiner Region da oben sind einzig. Alles Andere fügt sich diesem harmonischen Eindruck, und es ist unnötig, von dem Mantel und dem Sockel und dem Unterbau zu sprechen. Man sieht immer nur die Gestalt, das Haupt, und weiß nur, daß es auch gut in der Landschaft steht, ausgewählt gut. Es ist zunächst überflüssig, von der symbolischen oder von der architektonischen Lösung zu sprechen; der große Wert des Werkes liegt in der Erhöhung des Menschlichen zum Typischen und Monumentalen.



JULIUS DIEZ—MÜNCHEN. Beleuchtungskrone.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.

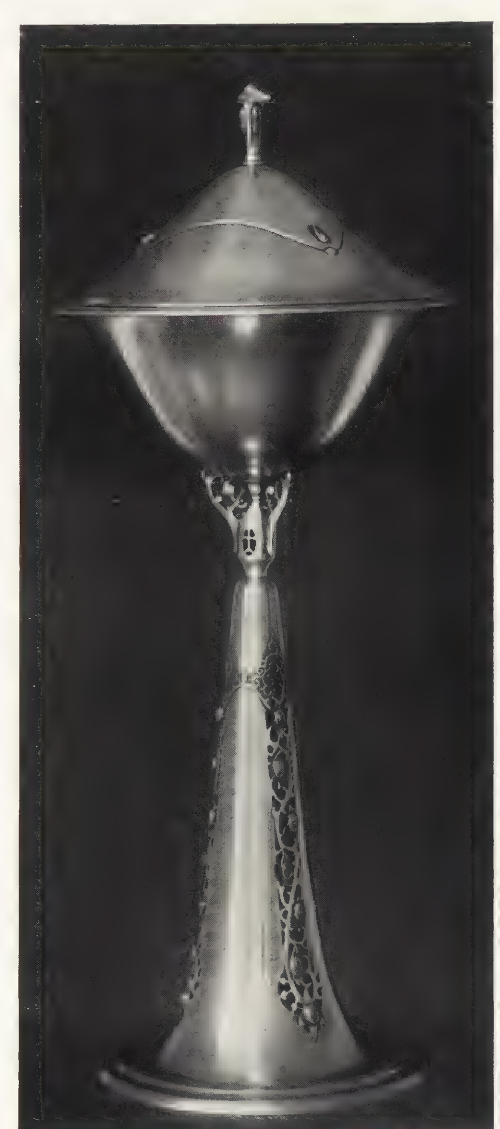
Das Werk ist die erste Lösung eines wirklich modernen Denkmals in monumentaler Form. Es muß für Jeden das größte künstlerische Erlebnis sein, das Denkmal der Zeit, das öffentliche Kunstwerk der Jahrhundertwende.

G. MUSCHNER—MÜNCHEN.

NEUERE SILBER-ARBEITEN

AUF DER III. DEUTSCHEN KUNST-AUSSTELLUNG IN DRESDEN 1906.

Die umstehend abgebildeten Arbeiten sind einem Gebiet entnommen, wo sich Luxus und Kostbarkeit des Materials am ungehindertsten entfalten. Man hat der Dresdner Ausstellung vielfach den Vorwurf gemacht, die dort gezeigten Werke wären fast ausnahmslos zu aufwändig; zu teuer, so daß die überwiegende Mehrheit des Volkes davon keinen Gebrauch machen könne. Bei den Wohnungs-Einrichtungen trifft dieser Tadel auch nicht selten zu. Diesen Silberarbeiten aber, die doch als reine Prunkstücke gewollt und gestaltet sind, kann niemand vorwerfen, daß sie diesem ihrem Zweck gerecht werden. *Paul Hausteins* Phantasie ist ihrer Natur nach auf das Luxuriöse gerichtet. Schon



PAUL HAUSTEIN. Silberner Pokal.

seine Buchkunst verrät dies. Bei ihm ist stets die Fülle, die wuchernde Erfindung das Primäre, das künstlerische Material, das dann sein reifer, wägender Geschmack in klare Formen zwingt. Doch hat er auch genug konstruktive Einfälle, und wenn man die lange Reihe seiner Arbeiten in Metall übersieht, erstaunt man darüber, wie er spielend jede Wiederholung in der Grundform zu vermeiden weiß. Bei der Firma *P. Bruckmann & Söhne* ist die gemeinsame Arbeit mit hervorragenden Künstlern Tradition. Zu dieser schönen Gepflogenheit tritt noch als bei einer Fabrik besonders anerkennenswerte Tugend die technische Gewissenhaftigkeit, die auch für beste Qualität der Ausführung bemüht ist. Unsere Abbildungen stellen durchweg Handarbeiten dar (Ziselierung mit farbigen Steinen), doch läßt sich die Firma auch die künstlerische Durchdringung der Maschinenarbeit angelegen sein.

Die Tafelgarnitur auf Seite 124 und 125 ist nach Entwurf von *Wilhelm Kreis* von dem Stuttgarter Hof-Juwelier *Eduard Foehr* ausgeführt. Auch dies Prunkgeräte, ganz vergoldet und außer den Elfenbein-Figürchen mit Malacrits und Lapislazuli geschmückt! Äußerst vornehm in der Erscheinung sind die Aufsätze doch auch handlich für den Gebrauch. Besonders reizvoll wirken die niedlichen Elfenbein-Figürchen, die die alten Griechengötter Apollo und Minerva, Ares u. Aphrodite darstellen. Daß auch diese Arbeiten technisch vorzüglich sind, braucht wohl kaum gesagt zu werden. —



PAUL HAUSTEIN—STUTTGART. Silbernes Kästchen.
Ausführung: Silberwaren-Fabrik P. Bruckmann & Söhne—Heilbronn.





PAUL HAUSTEIN
STUTTGART.

ARBEITEN IN
SILBER.

Ausführung: Silberwarenfabrik P. Bruckmann & Söhne—Heilbronn.



PROF. WILH. KREIS—DRESDEN. TAFEL-GARNITUR IN SILBER UND ELFENBEIN.



PROF. WILH. KREIS—DRESDEN. JARDINIÈRE IN SILBER UND ELFENBEIN (V. OBEN).
Ausgeführt von Eduard Foehr, Kgl. Hof-Juwelier, Stuttgart.

DIE KARLSRUHER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

I. RAUMKUNST.

Für die Raumkunst wurde von Direktor Professor *Karl Hoffacker* ein besonderer Ausstellungspavillon errichtet, der zugleich den Zugang zur Gesamt-Ausstellung bildet. Für diesen Teil galt es besonders, die künstlerische Wirkung der einzelnen Räume durch eine interessante und wohlgegliederte Anlage des Ganzen zu steigern. Die glückliche Lösung dieser Aufgabe ist sicher eine der besten Seiten der ganzen Ausstellung. Ein architektonisch ausgestalteter Garten bildet das freundliche Entree. Dann führt eine übersichtliche Zirkulation durch eine abwechslungsreiche Folge von Einzelzimmern und Raumgruppen (Wohn- und Schlafzimmer, Zimmer mit Vorräumen u. dergl.), die in drei Flügeln um einen mittleren Hof gruppiert sind. Im wesentlichen ist dieser Teil



PROF. WILH. KREIS—DRESDEN. Frucht-Schale in Silber und Elfenbein.
Ausgeführt von Eduard Foehr, Kgl. Hof-Juwelier, Stuttgart.



PROFESSOR G. KLEEMANN—PFORZHEIM. Kollier mit Perlen, Steinen und Email.
Ausführung: Otto Zahn–Pforzheim.

der Ausstellung auf eine durchaus moderne Note gestimmt: wie denn überhaupt alles, was von heutiger Raumkunst Anspruch auf künstlerische Wertschätzung machen will, unbedingt dem Zug der Zeit folgen muß, und die Zeiten der historischen Stil-Rekonstruktion endgültig vorüber sind. Nicht minder eindringlich spricht freilich aus allem die Tatsache, daß es nur *eine* Richtung gibt, welche die moderne Kunst zu einer gesunden Entwicklung führt: es ist die Betonung der konstruktiven Zweckform. Am konsequentesten hält sich *Max Läuger* an diesen Grundsatz. Seine Möbel namentlich sind von einer zurückhaltenden Strenge der Form, die in der äußersten Beschränkung auf dies konstruktiv Notwendige kaum mehr überboten werden kann. In der farbigen Behandlung des Holzes geht die Zurückhaltung diesmal fast etwas zu weit. Reicher, namentlich farbig reicher, wie das schon in der Natur des Materials liegt, wirkt der keramische Teil seiner Raum-Ausstattung. Ein reich komponierter Ofen mit einer keramischen Ofenbank bildet den farbigen Hauptaccent des Raums. Für die Ausstattung der Wände hat *Ludwig Dill* eine Anzahl Bilder hergegeben: wir haben hier ein besonders schönes Beispiel, wie Gemälde von einer feinen und zugleich ausgesprochenen dekorativen Qualität erst im harmonischen Ensemble des ausgestatteten Raums die ganze Bedeutung ihrer künstlerischen Aufgabe erfüllen. — Den Repräsentations-Raum der Ausstellung bildet der »Ovale Saal«; hier war denn der Aufwand verhältnismäßig starker dekorativer Mittel an sich berechtigt; aber die Einheit der Wirkung leidet durch ein störendes Glasmosaik, und in der zinnenartigen Ornamentik der Glasschränke liegt eine gewisse Aufdringlichkeit der dekorativen Absicht, von der sich die moderne Kunst zu ihrem Heil mehr und mehr entfernt. In den Glaskästen ist nach Wiener Art allerlei Kleinkunst, z. T. ausgesuchte Arbeiten: Schmuck, Plaketten etc. von Rud. Kowarzik—Karlsruhe, Kleemann, Wolber—Pforzheim, Heinr. Heyne—Rom etc. aufgestellt. Einen frischen und freundlichen Eindruck macht das »Teezimmer«, das Frau



PROFESSOR G. KLEEMANN—PFORZHEIM.

Halskette mit Anhänger.
Ausführung: Rodi & Wienenberger—Pforzheim.

Schmidt-Pecht mit ihrer bekannten Zier- und Gebrauchsmajolika ausgestattet hat — es fällt nur insofern etwas aus dem Rahmen dieses Teils, als der Raum nicht als Zimmer, sondern lediglich als keramische Kollektion behandelt ist. Wenn die Zweckmäßigkeit in den angewandten Künsten die Grundlage alles Schönen und Stilvollen ist, so ist doch das Zweckmäßige an sich noch nicht das Schöne. Hier geben eben die höheren künstlerischen Qualitäten erst den Ausschlag. Unter ihnen spielt der Gehalt an *persönlichem* Empfinden eine besonders wichtige Rolle. In diesem Sinne verdient die von *Pfeifer & Großmann* eingerichtete Diele unbedingte Anerkennung ihres künstlerischen Wertes. Sie ist aus einem sehr ausgesprochenen koloristischen Geschmack konzipiert, und in das farbige Ensemble fügen sich die Bilder des jungen Karlsruher Malers *Hans Meid* als feine dekorative Accente ein. Formal könnte noch manches reifer sein, so die gesuchte Ornamentik der Möbel und vor allem die aufdringliche Kassettendecke, die auf den Raum drückt. Auch der achteckige, atriumartig in der Mitte offene Hof mit den eingebauten, zu Ruheplätzen ausgebildeten Nischen hat im Grundgedanken etwas stimmungsvolles, wobei auch die frische Wirkung der weißen Wände mit dem grünen Fliesen-Sockel mitspricht; nur die vier kuppelartig überdachten Brunnen, welche das Bassin in der Mitte speisen, beeinträchtigen die Ruhe und Freiheit der Raumwirkung. Auch sonst macht es sich da und dort bemerkbar, wie leicht architektonisch schön ausgebildete Räume durch ein in Form oder Farbe nicht dafür berechnetes Mobiliar geschädigt sind; oder wie im Keim gute Gedanken durch ein Zuviel an farbigen oder formalen Motiven, durch Irrtümer im Maßstab verdorben werden. Das Zusammenbringen eines Raums zu einer geschlossenen Ruhe der Gesamtwirkung ist eben das wichtigste und höchste Ergebnis künstlerischer Reife und Selbstbeschränkung.

II. EINZELWERKE DER KUNST UND DES KUNSTHANDWERKS.

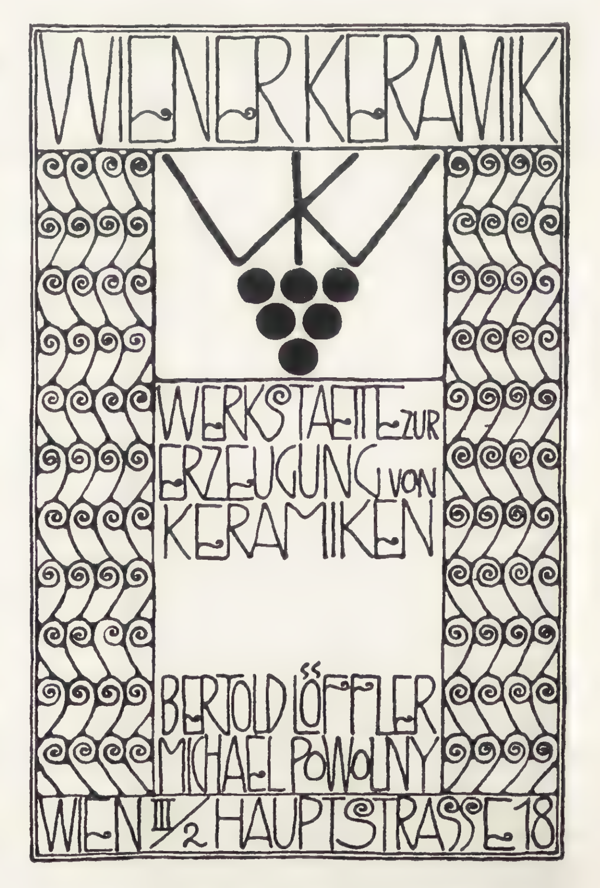
Die Abteilung für Raumkunst bietet im ganzen ein ziemlich geschlossenes Bild, was

Wieder ist es gelungen, eine neue Reihe von Dokumenten zu sammeln, die den steten Entwicklungsgang der zeitgenössischen ornamentalen Schrift begleiten; bei der Auswahl ist wieder die künstlerisch-handschriftliche Note betont und im Sinne jener Grundsätze vorgegangen worden, welche in den ersten 2 Heften dieser Publikation auseinandergesetzt sind; durch die Form der Herausgabe ist der Charakter einer Dokumentensammlung gewahrt und so der Sucht nach „kopierfähigen Schriftvorlagen" begegnet. – Die den vorangegangenen Heften beigegebenen Begleitworte enthielten eine Reihe von Beobachtungen über künstlerische Intentionen und Grundsätze der ornamentalen Schriftdarstellung. Von solchen Auseinandersetzungen kann diesmal füglich abgesehen werden, da ich seither 2 Arbeiten veröffentlichte, welche die Resultate meiner methodischen Erfahrungen und des Studiums der individuellen ornamentalen Handschrift schaffender Künstler zusammenfassen. Es sind dies: „Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften" (Wien 1904, Ant. Schroll u. Co) und „Unterricht in ornamentaler Schrift" (Wien 1905, K. k. Hof- u. Staatsdruckerei). Diese Arbeiten bilden gewissermaßen einen Kommentar zu künstlerischen Schriften und von diesem Gesichtspunkte empfiehlt sich vielleicht die Lektüre dieser beiden kleinen Arbeiten als Behelf zum nutzbringenden Studium der Sammlung.

Wien, im März 1906
Rudolf v. Larisch

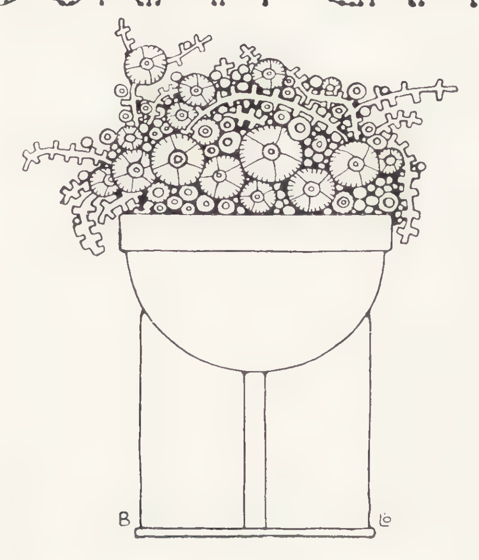


ENTWURF: PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF.



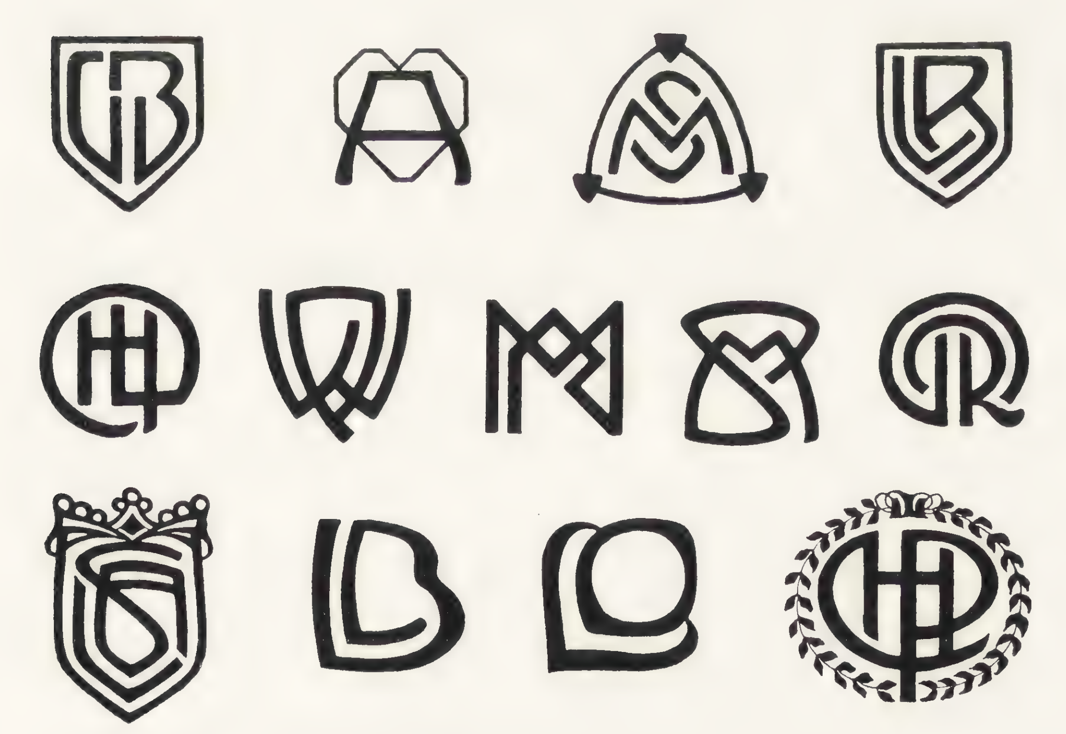
ENTWURF: BERTOLD LÖFFLER—WIEN.

Aus dem neuesten Werke: Beispiele künstlerischer Schrift.





BERTOLD LÖFFLER—WIEN. ENTWÜRFE ZU ZWEI BUCHTITEL.



ENTWURF: GUSTAV BAMBERGER—KREMS A. D.

Herausgegeben von Rudolf v. Larisch. Verlag A. Schroll & Co.—Wien.



Richtung und Tendenz des durchgeführten Grund-Gedankens betrifft, wenn es auch nicht möglich war, diesen Gedanken mit lauter ausgewählten Beispielen eines einheitlichen künstlerischen Niveaus zu illustrieren. Unter dem, was sonst noch an modernem Kunsthandwerk ausgestellt ist, spielt die *Keramik* — qualitativ und quantitativ — eine besonders wichtige Rolle. *Max Läuger* hat seinen Wohnraum auch mit Vasen reichlich ausgeschmückt. Seine Vasenkunst verfeinert sich immer mehr nach der koloristischen Seite hin. Das Gegenständliche des Dekors ist in diesen neueren Schöpfungen ganz aufgegeben. Wenn er auch gelegentlich den Gesamtbau einer Vase in irgend eine originelle, phantastisch stilisierte Vogelform kleidet, so bleibt doch die Farbe der höchste Ausdruck der künstlerischen Absicht. Was er aus der Majolika-Technik in Verbindung mit Gold- und Silbermosaik herausholt, das übertrifft an koloristischem Reiz und Geschmack allmählich alles, was alte und neue Zeit mit den raffiniertesten Mitteln



PAUL WOODROFFE—CAMPDEN (ENGLAND). Kunstverglasungen Hl. Cecilie und Hl. Michael.



F. W. MAYER—BERLIN. KUNST-VERGLASUNG. Ausgeführt von der Kunst-Glaserei J. Schmidt—Berlin.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Herren-Zimmer auf der Kunstgewerbe-Ausstellung—Dresden.
Ausführung: Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.

erreicht haben. Im Gegensatz zu der rein dekorativen Kunst Läugers spielt in den Werken der *Großherzogl. Majolika-Manufaktur* auch das *darstellende Element* eine wesentliche Rolle. Dazu fordert schon die Art der besonders bevorzugten malerischen Technik auf: Pinselarbeit auf undurchsichtiger Zinnglasur. (Heilige Cäcilie, Christophorus, Fliesen und Wandteller von *Hans Thoma,* Walküre von *Wilh. Süs,* landschaftliche Fliesen von *Luntz* u. a.). Und namentlich unter den plastischen Werken ist hier die Grenze zwischen freier und angewandter Kunst vom praktischen Gebrauchs-Gegenstand (Nachtwächter als Standuhr von *Würtenberger,* Froschbrunnen von *Taucher* u. a.) bis zur Idealfigur (Johannesbüste von *Würtenberger)* viel flüssiger. In der *Textilkunst* ist die weibliche Handarbeit besonders stark vertreten. Soweit es sich um originale Entwürfe im modernen Sinne handelt, möchte man den Damen wünschen, daß sie sich mit den Gesetzen des ornamentalen Maßstabs besser vertraut machen: das Ornament soll ebensowenig plump als kleinlich wirken! Von Kunstverglasung verdienen noch die tüchtigen Arbeiten von *Hans Drinneberg* besondere Aufmerksamkeit. Seine an verschiedenen Stellen des Pavillons für Raumkunst angebrachten farbigen Fenster (Landschaften nach Entwürfen von Wilh. Nagel) zeichnen sich durch ornamentale Geschlossenheit der Flächen und Ruhe der formalen und farbigen Komposition aus. Die Arbeiten von *Fritz Geiges* bewegen sich durchweg auf dem Boden historischer Stil-Rekonstruktion. Im übrigen war es für die Auswahl der kunstgewerblichen Arbeiten, die im Obergeschoß des Markgrafenpalais aufgestellt sind, nicht möglich, ein einheitliches Programm in dem Sinne durchzuführen, wie in der Raumkunstabteilung. Hier galt es, aus Gründen, die zum Teil in der festlichen Veranlassung der Ausstellung lagen, ein



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

HERREN-ZIMMER. Ausführung: Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Partie aus vorstehendem Herren-Zimmer.
III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden.

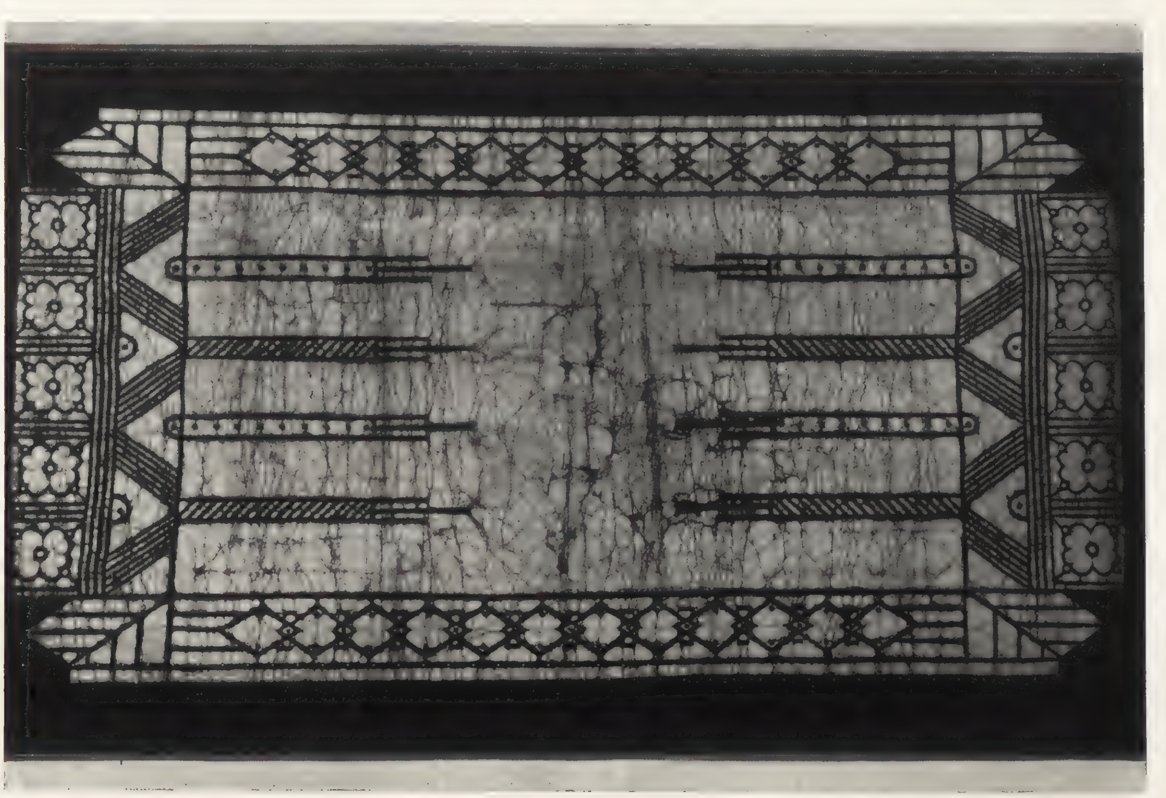
möglichst weites und weitherziges Prinzip der Auswahl aufzustellen.

Die vom »Karlsruher Künstlerbund« ausgestellte Auswahl seiner Steinzeichnungen führt uns wieder auf das Zwischengebiet zwischen freier und angewandter Kunst. Auch von der Malerei und Bildhauerei gilt das oben gesagte. Die Ausstellung, als eine Huldigung der Künste, soll eine möglichst allseitige Vertretung der badischen Künstlerschaft darstellen. Daß dabei der Charakter des kampfartigen möglichst vermieden werden sollte, liegt im Wesen der Sache. Danach richtete sich die Auswahl und dadurch ist der Gesamteindruck bestimmt. Von den drei ausstellenden Künstlergruppen, der Genossenschaft, dem Karlsruher Künstlerbund und den »Wilden« zeigen die beiden letzteren weitaus das einheitlichere und höhere künstlerische Niveau. Das bezeugen nicht nur die Namen der führenden Persönlichkeiten, wie *Thoma, Trübner, Dill, Schönleber;* es liegt auch im Gesamtcharakter der hier vertretenen künstlerischen Anschauung; man wird hier kaum ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack finden, so verschieden im einzeln der Grad der Reife und Begabung sein mag. Im übrigen drängt die Entwicklung unseres heutigen Ausstellungswesens immer mehr auf das Zusammenwirken von darstellender und raumgestaltender Kunst; das Kunstwerk im Raum heißt, die Zukunft unserer Kunstausstellungen. Jede neue Ausstellung bestätigt dies. Wir haben schon gesehen, wie die Dachauer Landschaften von Ludwig Dill erst im Raum ihre ganze Schönheit entfalten. Auch *Thoma* mag sein altarbildartig komponiertes Weihnachtsbild wenigstens in der Idee für eine architektonische Umgebung gedacht haben. So liegt überhaupt im dekorativen Gehalt des Bildes ein ausschlaggebender Kulturwert; das zur Geltung zu bringen, ist die Aufgabe aller künftigen Ausstellungen. K. WIDMER-KARLSRUHE.



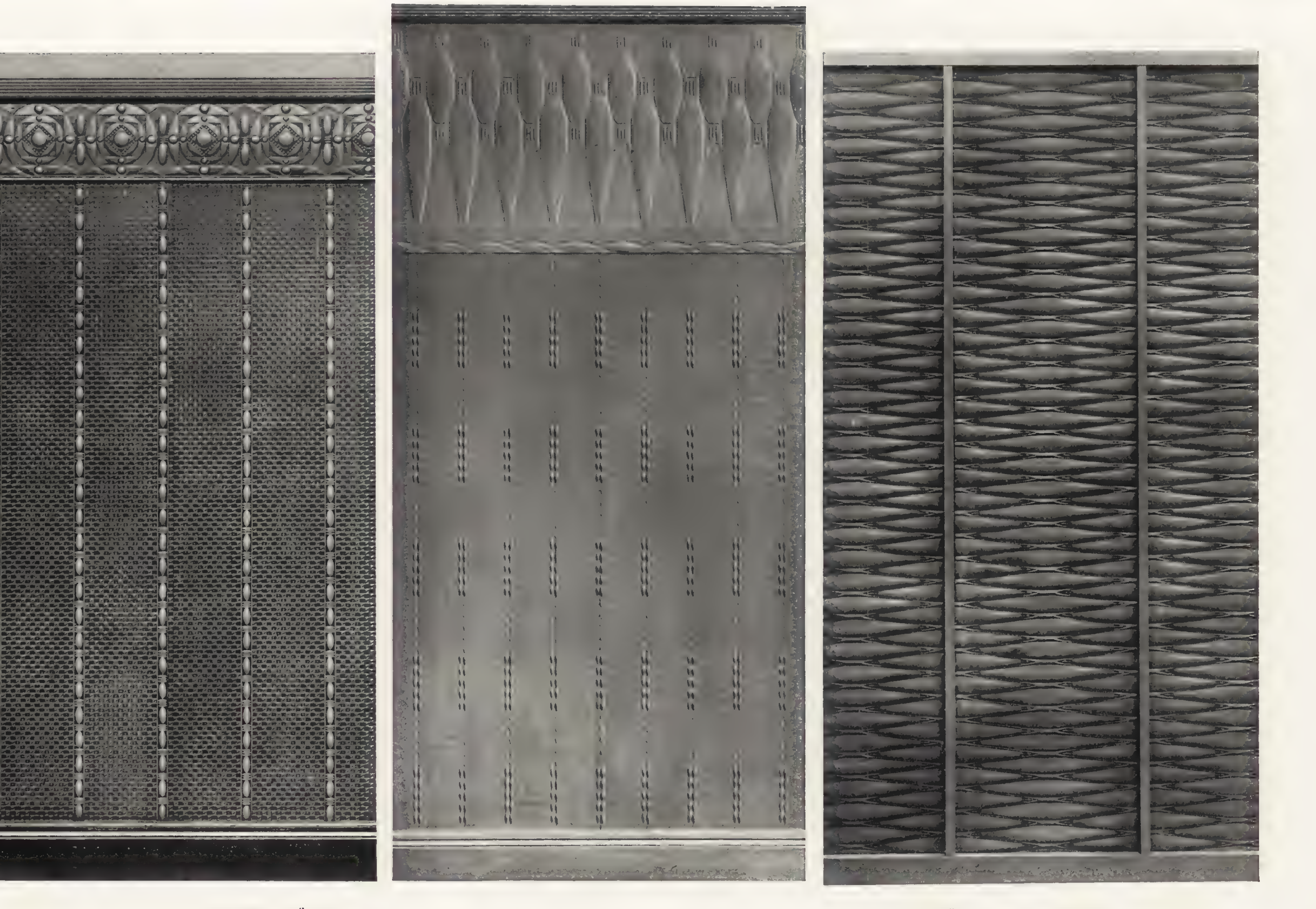
AGATHE WEGERIF—GRAVENSTEIN.

KANAPEE MIT BATIK-BEZUG AUS SEIDENVELOURS.
Ausgeführt für die Königin-Mutter Margherite von Italien.



AGATHE WEGERIF—GRAVENSTEIN.

DIVANDECKE, WOLLVELOURS GEBATIKT.



1. ENTWURF: PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. 2. u. 3. ENTWÜRFE: ALBIN MÜLLER—MAGDEBURG.

LINCRUSTA-WANDBEKLEIDUNGEN. AUSGEFÜHRT VON DER DELMENHORSTER LINOLEUM-FABRIK, ANKER-MARKE.





ARCHITEKT CHRIST. WEGERIF—APELDOORN. LÄNDLICHE WOHN-HÄUSER.



ARCHITEKT JOSEF ZASCHE. Kuppelbau des Kunsthauses auf der Reichenberger Ausstellung.

DEUTSCH-BÖHMISCHE KUNST

AUF DER REICHENBERGER AUSSTELLUNG MAI—OKTOBER 1906.

Die im Frühling dieses Jahres eröffnete deutsch-böhmische Ausstellung in Reichenberg ist ein gewaltiges Dokument der deutschen Arbeit in Böhmen. Mit Staunen und Bewunderung sieht man hier ungeheure Kräfte am Werke und empfängt den Eindruck so angestrengten Produzierens, wie ihn mit gleicher Macht nur die rheinischen oder englischen Industriebezirke gewähren. Auf dem Wege zwischen den im hügeligen Gelände reizvoll verstreuten Hallen und Pavillons ruht der Blick gerne in einer freundlichen Natur aus. Den Horizont umsäumt das Gebirge, in engerem Kreise zieht grüner Hochwald und tief unten lockt die Talsperre wie der schimmernde Spiegel eines Sees. Der Fleiß deutscher Hände und die Schönheit deutscher Erde verschwistern sich zu einem unvergeßlichen Bilde, an dem sich die große Menge von Herzen genug sein läßt.

Wer aber aus Neigung oder Beruf der Frage nachgeht, ob und wie sich die wirkenden Elemente des Lebens in künstlerische Form umsetzen, wird in Reichenberg zunächst bitter enttäuscht. Das Problem der Ausstellungsarchitektur ist einfach genug: der kurzen Existenz des Baus muß das gewählte Material entsprechen, aus dessen unverhülltem Charakter Konstruktion und Dekor hervorgehen sollen, wobei der Architekt, dem Reklamzwecke gemäß, zu den stärksten Mitteln greifen darf, wenn er sie nur ehrlich bekennt und ausdrückt. Auf den letzten europäischen Ausstellungen war manche Leistung in dieser Hinsicht bemerkenswert. In Reichenberg ist nichts davon zu sehen. Die von dem Wiener Professor Fabiani entworfenen Bauten sind Ausstellungsarchitektur im typisch schlechten Sinne, weil sie Wirkungen fürstlicher Marmorpaläste in gemeinem Material und auf derbe Weise vortäuschen. Überall ein billiges Geflunker mit verbrauchten Effekten, aus dem



ARCHITEKT JOSEF ZASCHE—PRAG.

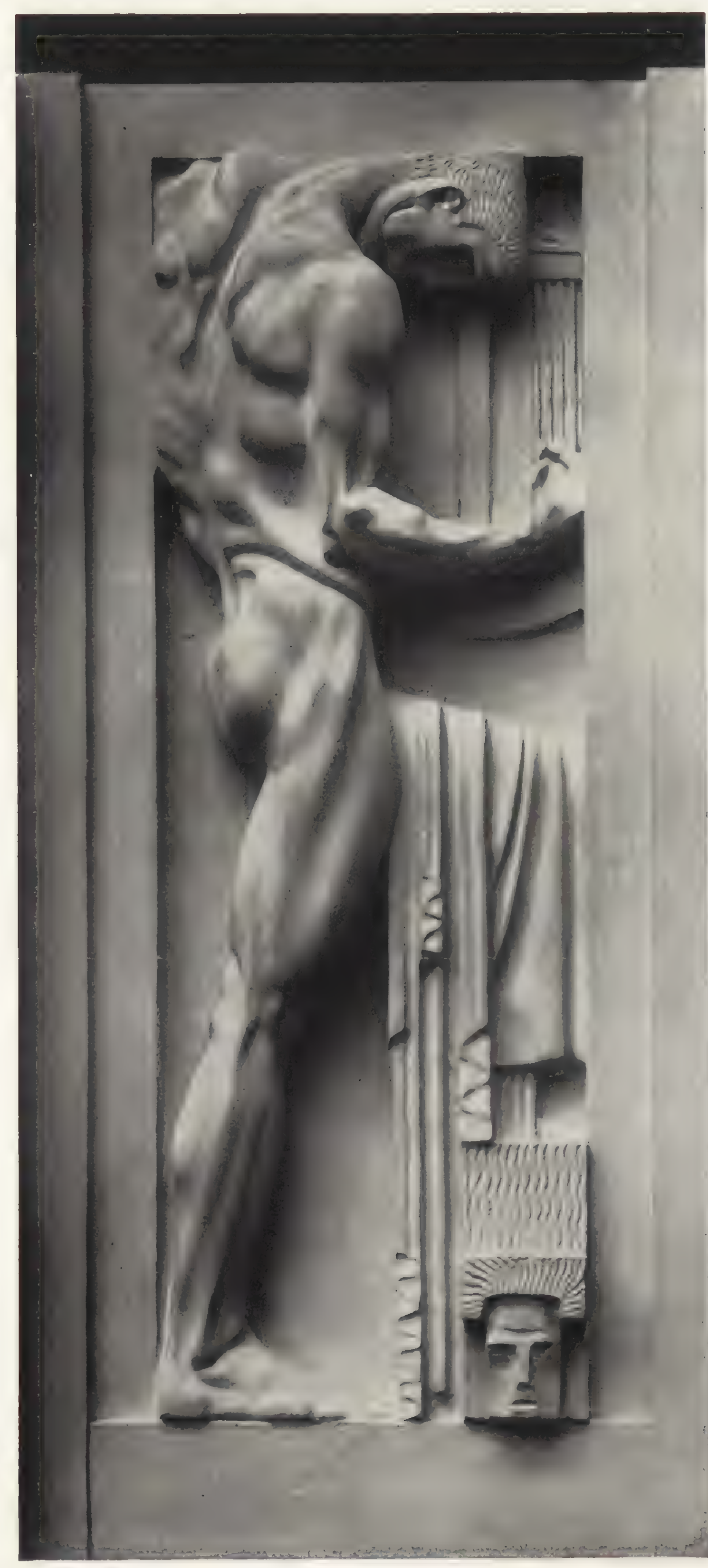
Der Kuppelraum des Kunsthauses.
Der Knaben-Fries von Prof. Franz Metzner.

sich ein einziges Gebäude durch seine ernste Sachlichkeit merkwürdig heraushebt. Albrecht Dürers Wort: »DENN DER ALLEREDELST SINN DES MENSCHEN IST SEHEN« steht darauf zu lesen. Dieses Haus erbaute der junge Prager Architekt Josef Zasche der deutsch-böhmischen Kunst.

Vor wenigen Jahren hätte es eines solchen Hauses nicht bedurft. Noch blühte keine deutsch-böhmische Kunst. Als zu Ende des vorigen Jahrhunderts die große Welle der Heimatskunst-Bewegung und der Bestrebungen um eine lokale Kunstpflege das altertümliche Prag erreichte, fand sie nur einen Mann, der ihren Sinn verstand. Es war der Maler Karl Krattner. Und als er daran ging, das neue Programm zu verwirklichen, stieß er nicht allein auf die Schwierigkeiten, die sich naturnotwendig jedem Organisator entgegenstellen. Der durch den nationalen Streit erschütterte und zerwühlte Boden seiner Vaterstadt schien einem deutschen Unternehmen überhaupt keinen stützenden Grund mehr zu bieten. Nach langen erbitterten Kämpfen waren die Tschechen die Herren Prags geworden, dessen wunderbaren Zauber zumeist deutsche Kunst und Art durch die Jahrhunderte gewoben. Sie waren nicht nur politisch erstarkt, dieses begabte, temperamentvolle, allen Fragen des Geistes leidenschaftlich hingegebene Volk hatte wie über Nacht eine moderne nationale Kultur geschaffen, deren sichtbarster Exponent die bildende Kunst war. Der »Manes-



PROF. FRANZ THIELE—PRAG.
RELIEF: SIMSON UND DELILA.



PROFESSOR
FRANZ METZNER
IN WIEN.



RELIEF
FÜR EINEN
MONUMENTAL-
BAU
IN BERLIN.



ARCHITEKT JOSEF ZASCHE. Katholische Kirche für eine Gebirgsstadt. (Vorder-Ansicht.)

bund« trat auf, jener Verein tschechischer Bürger- und Bauernsöhne, die im Auslande, besonders in Paris, gelernt hatten und jetzt in der Heimat als Maler, Architekten und Bildhauer wirkten, häufig in harter Not, aber getröstet durch ein stolzes Generationsbewußtsein, getragen durch das Gefühl der Zusammengehörigkeit mit den Politikern, Dichtern, Studenten, mit der Jugend und Intelligenz ihres Volkes. Schlimmer lagen die Sachen bei den Prager Deutschen. Den ganzen Komplex ihres öffentlichen und geistigen Lebens hier zu behandeln besteht keine Notwendigkeit, und es genüge die Tatsache, daß sie im Anfang nicht die rechte Würdigung der modernen Kunst besaßen, sie nicht einmal als edelste Waffe im nationalen Wettbewerb zu schätzen wußten. Dazu kam ein anderes. Die Tschechen hatten den Vorteil aller kleinen Nationen, deren Kulturarbeit sich leicht reguliert, weil alle geistige Nachfrage und alles geistige Angebot gleichsam nur einmal vorhanden ist. Überdies versteht man draußen ihre Sprache nicht und so blieben sie in den nahe liegenden Städten ihrer Heimat eng beisammen. Was sich aber unter den Deutsch-Böhmen an Talenten regte, flog, kaum flügge geworden, der leidigen heimatlichen Verhältnisse bald überdrüssig, in das gemeinsame große deutsche Vaterland hinaus. Und was zurückblieb, war zumeist ohne Bedeutung, Provinz im übelsten Sinne.

Zunächst also hieß es, die Zerstreuten in einem Verbande zu sammeln. Die meisten von ihnen erinnerten sich erst ihrer deutschböhmischen Heimat — die nur in ihrem Reisepaß, nicht in ihrem Herzen eingeschrieben stand — als die Aufforderung bei ihnen einlief, dem von Karl Krattner gerade begründeten »Verein deutscher bildender Künstler Böhmens« beizutreten. Und als dann alle vereint waren, boten sie, wie zu erwarten gewesen, das buntscheckige Bild verschiedenster Altersstufen, Überzeugungen, Praktiken. Theoretisch hatte es eben ganz gut möglich geschienen, daß sich Künstler nur auf Grund des gemeinsamen Geburts-



ARCHITEKT JOSEF ZASCHE. Katholische Kirche für eine Gebirgsstadt. (Rückwärtige Ansicht.)

landes zusammenschließen. In der künstlerischen Praxis jedoch, wenn die Werke für sich allein sprachen, ohne den verbindenden Text eines Programms, wurde das Widersinnige solchen Zusammenschlusses klaffend sichtbar. So war denn auch der ersten Ausstellung des Vereines in Wien — 1902, in der Galerie Miethke — ein starker Mißerfolg beschieden. Aber Krattner ließ sich nicht entmutigen und die Zukunft gab ihm recht. Was vor vielen Jahren ausgewandert war, konnte allerdings nicht zurückerobert oder gar verjüngt werden. Aber der Nachwuchs mußte fortan dem Lande erhalten bleiben und diesem Zwecke allein hatte der Verein zu dienen. Er mußte die Interessen der deutsch-böhmischen Künstlerschaft gegenüber den Behörden und einflußreichen Kreisen nachdrücklich vertreten, mußte für Aufträge und Stipendien sorgen, damit nicht die jungen Künstler der lockenden Fremde folgen. Und er hat, immer nur ein Werkzeug in der Hand seines weitausschauenden Führers, diese Aufgabe auf das Glücklichste erfüllt, besonders seitdem die »Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen« — das deutsche Gegenstück zur tschechischen Akademie der Wissenschaften — die Künstler in großzügiger Weise unterstützt. In letzter Zeit hat der Verein, bei dessen Gründung jeder Mann, ohne Rücksicht auf sein Können, als ein Soldat mehr, willkommen sein mußte, alle Bedeutung verloren. Je ausschließlicher und strenger die artistischen Tendenzen seiner wahrhaft künstlerischen Mitglieder zum Ausdruck kamen, umso geschlossener wurde die dilettantische Opposition. Sie hat gegenwärtig die Oberhand. Aber auf der geliebten Heimatserde und in der Schule des Auslands sitzen jetzt Maler und Bildhauer, jeder für sich arbeitend, doch alle erfüllt von dem befeuernden Gedanken, an dem Aufbau einer deutsch-böhmischen Kunst tätig mitzuwirken.

Wie das Schicksal eines Menschen dessen



EMIL ORLIK—BERLIN. Radierung: Gustav Mahler.

skop gesehenen Natur sind und die ausgezeichneten Plaketten von Heinrich Kautsch, der in seiner Kunst völlig zum Pariser wurde. Man könnte alle diese Arbeiten aus der Ausstellung entfernen, ohne daß das Bild deutsch-böhmischer Kunst an Charakter verlöre. Vielmehr würde es ungetrübter und geschlossener dem Besucher erscheinen, in dem sich bei wiederholter Betrachtung der Eindruck einer organischen Gliederung innerhalb der deutschböhmischen Kunst befestigt. Zwei Gruppen stehen einander, nicht äußerlich, aber innerlich gegenüber: die blendenden, fingerfertigen Talente und die schwerer zugänglichen, ringenden Begabungen. Sie werden einerseits flankiert von dem jungen Nachwuchs, der überraschend reich, aber nicht immer persönlich differenziert ist, andrerseits von dem überragenden Genie eines Bildhauers, der das Tiefste deutschböhmischen Volkstums in seine Figuren bringt. — Was zuerst auffällt, ist das geschickte, witzige, die Modernität ostentativ zur Schau

Zügen unverkennbar aufgedrückt ist, so trägt die deutsch-böhmische Kunst die Zeichen ihrer Geschichte. In Reichenberg bemerkt man davon zunächst den befremdenden Umstand, daß noch immer Arbeiten älterer Herren ganz unvermittelt neben solchen der herrschenden Generation hängen: ein flauer »Kruzifixus« von Gabriel Max, mit dem berühmten roten horizontalen Strich, der ehedem die Gemüter erregte, die »Nymphe«, ein akademisch eklektischer Frauenakt von Franz Rumpler, ein meissonierisierendes »Liebesmahl« von Wilhelm Löwith, der Entwurf zu einem Wandgemälde von Eduard Lebiedzki, ein letzter Seufzer der altersschwachen Historienmalerei, Richard Müllers auch im Format vergriffene Bilder, die wie farbige Photographien der durch das Mikro-

tragende Spiel mit Pointen. Der Literaturfreund weiß, daß ein verwandter Zug sich bei den jungen Prager Lyrikern findet, wovon die konstante Nähe der slavischen Schmiegsamkeit vielleicht die Ursache ist. Die Pose scheint hier also echt, das mit allen Winden Fliegen hier bodenständig zu sein. Emil Orlik ist der bekannteste Vertreter dieser Gruppe. Er hat sich zwar ausserhalb der deutsch-böhmischen Kunst-Bewegung entwickelt und unabhängig von ihr zur Geltung zu bringen gewußt. Aber er gehört zu ihr als Typus und als Vorbild einiger Nachtreter. Niemand hat sich in mehr Dingen versucht als er. Die Radierung, den Holzschnitt, die Lithographie beherrscht er, zeichnet Plakate und Exlibris, malt Miniaturen, Porträts, Landschaften, Städtebilder — Emil Orlik



PROF. RICHARD MÜLLER—DRESDEN. Gemälde: Mann mit Pelzmütze.

macht alles. Immerhin ist ihm die Graphik, besonders der Holzschnitt, das Primäre, das, wie es scheint, ihn zutiefst Interessierende. Und um in alle Finessen seiner Technik einzudringen, ging Orlik, klug und emsig wie immer, nach Japan. Was er hier lernte, wurde so stark in ihm, daß er fortan alles nur holzschnittmäßig sah, die Vereinfachungen des Holzschnitts auch auf Bilder zu übertragen versuchte. Man merkt es deutlich, wo es ihm gelang, die japanischen Anregungen selbständig zu verarbeiten und wo er in fremder Abhängigkeit verblieb, über ein wenn auch noch so geschmackvolles Nachahmen nicht hinauskam. Hier liegt der Kern seines Problems. Es wird klar, daß wohl eine Fülle virtuos gehandhabter Mittel vorhanden ist, aber keine Persönlichkeit, die sich durch sie ausdrückte. Und er veräusserlicht sich manchmal in so bedauerlicher Weise, daß seine Zeichnung aus kalligraphischen Schnörkeln zusammengesetzt, nicht aus organischen Formbildungen gewachsen erscheint. Richard Teschner repräsentiert die andere Spielart. Wirkt Orlik als geistreicher Journalist, so gebärdet sich Teschner,



W. F. JAEGER—RASPENAU. Gemälde: Wart-Turm »Indica«. (Schloss Friedland.)

ein Prager Ausläufer der europäischen Biedermeier-Renaissance, als launiger Lyriker. In kleinen graphischen Arbeiten, Adressen und Exlibris, erinnert er an Somoff, wobei er gegen dessen preziöse Rokokograzie eine schnurrige Fabulierlust setzt. Dann wieder folgt er, besonders in monströsen Grotesken, den Fußspuren Markus Behmers. Der »Verliebte« ergeht sich in Th. Th. Heines Linien- und Gedankengängen, der »Platzregen« — in einem dickbäuchigen, aufgeschwemmten Ungetüm gestaltet, das pfauchend und triefend über den Marktplatz einer kleinen Stadt glitscht — würde entzücken, fiele nicht Hans Schwaiger ein, als der große Prager Meister dieser Ratten- und Mäusephantastik. Ich sage dies alles nicht, als wollte ich auf bewußte Entlehnungen deuten; ich konstatiere es nur, weil es für das Schillernde dieser Begabungen charakteristisch ist, daß alles auf sie abfärbt. Wie literarisch im Grunde diese bric-à-brac-Kunst ist, beweist vielleicht am besten die mit Intarsien geschmückte Guitarre, die nicht aus musikalisch-konstruktiver Logik oder einem neuen Formgedanken, sondern aus vagen Empfindungen einer verblaßten Serenadenromantik hervorgegangen ist. Dabei versucht sich auch Teschner in den verschiedensten Techniken, macht hübsche Marionetten und Glasmosaiken, von denen zwei an der Front des Kunstgebäudes wirkungsvollen Platz gefunden haben. An Orlik und Teschner schließt sich dann der Troß ihrer Nachahmer.



EMIL ORLIK—BERLIN. Gemälde: Das Gartenhaus.

Ferdinand Michl, ein starkes illustratives Talent, sei zuerst genannt. In seinen letzten Arbeiten hat er sich zwar von dem Einflusse Orliks befreit, geriet aber in umso größere, freilich ersprießlichere Abhängigkeit von den Pariser Zeichnern. Noch wären Adalbert Martinka und Hugo Steiner zu erwähnen. Und Alfred Kubin kann hier insofern angeschlossen werden, als er, ohne zum Teschner-Kreise zu gehören, in gewissem Sinne dessen Extrem darstellt: in seinen Sachen ist der literarische Einschlag so übermächtig, daß er das bildnerische Können völlig aufgezehrt hat.

Die zweite Gruppe steht zu der ersten in einem scharfen Gegensatz. Sie repräsentiert die an die Scholle gebundene, recht eigentlich deutsch-böhmische Kunst, hat nichts, was den flüchtigen Blick bestäche. Und während die erste Gruppe nur graphische Bedeutung hat, mondain und geistreich ist oder es wenigstens sein möchte, empfindet die zweite durchaus malerisch, ist kraftvoll und, sobald sie über ihre gesunde Sinnlichkeit ins Geistige hinausstrebt, leicht pathetisch. Natürlich finden sich bewußte und unbewußte Verschiedenheiten zwischen den einzelnen Malern, dafür aber in ihrem Wesen auch soviel Gemeinsames, daß sie für eine übersichtliche Darstellung zusammengefaßt werden dürfen. Der in Raspenau lebende Franz Jaeger ist der Stärkste des Kreises. Er fiel schon auf den letzten Ausstellungen der Wiener Sezession durch die herbe Großzügigkeit seiner Figuren-



W. F. JAEGER—RASPENAU. GEMÄLDE: HERBST-LANDSCHAFT.



FERDINAND MICHEL—PARIS. GEMÄLDE: PARIS, AVENUE DE L'OPÉRA.



PAUL RESS. GEMÄLDE: SCHLOSS-PARK IM HERBST.



W. F. JAEGER—RASPENAU. GEMÄLDE: LANDSCHAFT. (VORFRÜHLING.)

bilder auf und durch ihr bläulich-grünes, merkwürdig ernst stimmendes Kolorit. Wenn einer von den Deutsch-Böhmen, so hat er den Stil für die moderne Freske. In Reichenberg zeigt er nur Landschaften. Ein paar Hütten im Tal; umso mächtiger erhebt sich der ganz persönlich, fast wie ein Lebewesen gesehene Berg, dessen kühler Steinton mit den blutleeren Farben der Spätherbstflora wunderbar zusammenklingt. Oder er malt die Stadt Friedland, deren rote Dächer um den Kirchturm stehen, während über der kleinstädtischen Enge sich mit rätselhaften Wolken der blaue Himmel weit wie die Sehnsucht spannt. Die mit ruhigen Händen ernst zusammengehaltene Großräumigkeit ist Franz Jaegers eigenste Note. In Friedland ist Franz Thiele geboren, der in Wien lebte, ehe er als einziger deutscher Professor an die Prager Kunstakademie berufen wurde. Machten es die Wiener Jahre oder die Anlagen seiner gern verträumten Natur: er



AUGUST BRÖMSE. Radierung: Der Tod und das Mädchen.

scheint weicher, sanften Stimmungen leichter ergeben, impressibler. Neben Krattner hat er als Organisator die größten Verdienste*). Als Künstler ist er ungleichwertig. Aus seiner Wiener Zeit stammen die von ihm oft gemalten »Badenden Kinder«, wo er in forziertem Pleinairismus viel Zinnoberrot im Wasser sieht. In Prag zieht er gedämpfte Harmonien mit feinen luministischen Effekten vor. Er zeigt einen Abend am See, wenn sich ein Strahl des Mondlichts und der flirrende Schein einer Uferlampe über den Wasserspiegel hinziehen, um zwischen schwankenden Binsen zu erlöschen, eine zarte Stimmung in Blaßblau, Blaßrosa, Blaßgrün. Im Doppelporträt eines Ehepaares ist die hilflose, etwas ängstliche Haltung der zierlichen Frau

*) Es ist nur gerecht, in diesem Zusammenhang auch auf den Privatdozenten an der deutschen Universität in Prag und Sekretär der genannten »Gesellschaft«, Herrn Dr. Alfred Kastil, hinzuweisen, dessen Umsicht und Hilfsbereitschaft von allen Künstlern im Lande dankbar anerkannt wird. — Anmerkung des Verfassers.



RUDOLF JETTMAR — WIEN. Gemälde: Ein Bau.



FRITZ HEGENBART—NEU-PASING. Radierung: »Flugbereit«.

neben dem großen kraftstrotzenden Gatten psychologisch klug gedacht, aber zeichnerisch nicht bewältigt. Thiele strebt altmeisterliche Ruhe und Einfachheit, die große Wirkung eines Kultbildes in einer Darstellung des Kindes an der Mutterbrust an und verrät doch seine moderne Nervosität in der dekorativen Plastik »Simson und Delila«, die eigentlich mehr das ausdrückt, was vom Gegenwarts-Empfinden in der »Salome«-Stimmung, wie in einem Tropfen scharf duftender Essenz, zusammenfloß. Kurz, ein interessanter Künstler, der aus der Vielheit seiner Natur bisher zu keiner Einheit gelangte. Auch Karl Krattner fand noch seine Einheit nicht. Aber nicht weil er heterogene Elemente aufeinander abzustimmen hätte, sondern der Leidenschaftlichkeit des ihn beherrschenden Gefühls wegen, das jede nicht ehern gezimmerte Form sprengt. Es ist bezeichnend, daß er, der ruhelose Organisator, auch künstlerisch Reformarbeit verrichten will: unabhängig von der Beuroner Klosterschule und den Bestrebungen der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« in München versucht er der religiösen Kunst die neuen Ausdrucksmittel dienstbar zu machen. Was er davon zeigt, ist sehr respektabel und erinnert in der Herbheit des Empfindens und Strenge der Zeichnung an Eduard v. Gebhardt; nur ist Krattner ein heftigerer Kolorist. In dem »Bildnis eines alten Mannes« steckt etwas von der sachlichen Frömmigkeit der deutschen

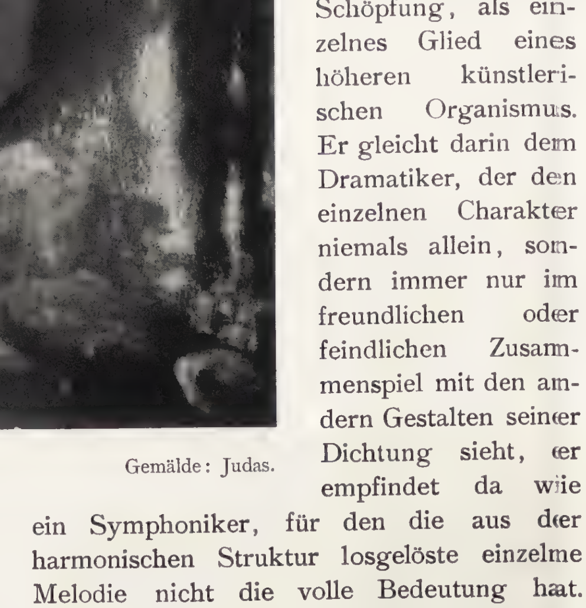


FRITZ HEGENBART—NEU-PASING. GEMÄLDE: EIN FEIERTAG.

Kleinmeister. – Neben diesen drei Künstlern, die den Kern der deutsch-böhmischen Kunst bilden, sind andere zu nennen, die zwar in dauernder Verbindung mit der Heimat stehen, aber in Wien oder im Reiche leben. Zunächst Emanuel Hegenbarth, der an der Dresdener Kunstakademie als Professor wirkt, bekanntlich ein Zügelschüler. Er ist die geschlossenste malerische Erscheinung der Ausstellung, der frohgemuteste Malenkönner, der handfesteste Ouvrier. Gewiß, er ist leicht eintönig, und das konsequente Fehlen jeder geistigen Nuance ermüdet auf die Dauer. Aber es ist eine Freude, daß Bilder wie die »Zwei Jäger« oder die »Kranke Dogge« heute in deutschen Landen gemalt werden. Sie sind das Hausbrot der Kunst. In letzter Zeit hellte sich Hegenbarths Palette, die bisher nur in allen Tönen des Braun spielte, zum Blau, Grün und Weiß auf. Dann der Radierer Fritz Hegenbart in Neu-Pasing, der in seinem Zyklus »Lebenskanon« von Klinger, in späteren Arbeiten von Greiner beeinflußt ist und mit seinem Bilde »Feierabend« sich um die Mitgliedschaft bei der Münchener »Scholle« bewerben könnte. Ferner die drei Deutsch-Böhmen in Wien: der schwerblütige, vergrübelte Radierer Rudolf Jettmar, ein ernster, durch sein graphisches Können sympathischer Künstler, aber ein schrecklicher Maler mit einem fast physisch schmerzenden Kolorismus; Eduard Ameseder, voller Empfindung für den Reiz der niederösterreichischen Landschaft, schildert auch die farbige Romantik italienischer Bergnester und südlicher Häfen, neigt zu heroischer Stilisierung der Natur, wobei er leicht äußerlich wird; und August Roth, der neben Schwächen Qualitäten besitzt. Als besonders erfreulich muß aber die Tatsache verzeichnet werden, daß auch der größere Teil des künstlerischen Nachwuchses auf diesem zukunftssicheren Wege geht. In bunter Reihe lauten die Namen: Walther Klemm und Karl Thiemann, die gemeinsam die schönen Reste des verschwindenden alten Prag in trefflichen Farbenholzschnitten festhalten, beide gleichbegabt, Klemm vielleicht der frischere; Viktor von Eckhardt, ein tüchtiger Tiermaler aus der Zügel-Schule; Paul Ress, der geschmackvolle dekorative Landschaften zeigt; Konstantin Korzendoerfer, der in München lebt und münchnerische Dunkelmalerei betreibt, ein Porträtist von Talent, nur seiner selbst noch nicht sicher; die Radierer Aug. Brömse und Walter Ziegler; der vielverheißende Robert Knoebel, mit der Schlankheit und Kraft seines Strichs auf Herterich-Schule deutend; Ferdinand Staeger, ein guter Maler und Radierer; der sonderbare Fritz Gaertner; Hermine Ginzkey, Dilettantin im schönsten Sinne, in der von Fragen des Metiers unberührten Reinheit des Empfindens oft feiner als manche Malleute von Fach; und Lili Gödl-Brandhuber, die in neu-dachauerscher Manier landschaftert. Unter den Plastikern sind vor allem die in Wien arbeitenden Medailleure Ludwig Hujer und Richard Placht zu erwähnen; dann Karl Wilfert d. J., der, zweifellos begabt, nicht recht weiß, was er will, Rodinsche Motive nach Steinmetzenart behandelt, zwischen realistisch charakterisierender Porträtplastik in der Manier Troubetzkois und Hildebrandscher Vereinfachung schwankt, auf dem zuletzt genannten Wege aber nicht zum Stil, sondern zu einer leeren Formensprache gelangt; ferner Michael Powolny und Berthold Löffler mit ihren reizenden Majoliken.

Auch der einzige moderne Architekt der Deutsch-Böhmen, Josef Zasche, der Erbauer des Kunsthauses auf der Reichenberger Ausstellung, gehört seiner Art und Gesinnung nach zu den Malern und Bildhauern der eben behandelten Gruppe. Gleich den meisten von ihnen arbeitet er schwer, und schwer erschließt sich seines Werkes ganzes Verdienst dem Beschauer. Aber es ist verfrüht, über den Zweiunddreißigjährigen ein Urteil zu fällen. Er vermochte noch nicht zu zeigen, was er eigentlich kann. Mit Ausnahme der kleinen altkatholischen Kirche in Gablonz, der Sparkasse in Asch, einem Schulhaus in Königshof und Villen in Prag und Gablonz blieben alle seine Entwürfe auf dem Papier. Vor kurzem erst hat er sich nach Jahren einsamen und bitteren Ringens in seiner Heimat durchgesetzt, und drei monumentale Bauten in Prag gehen

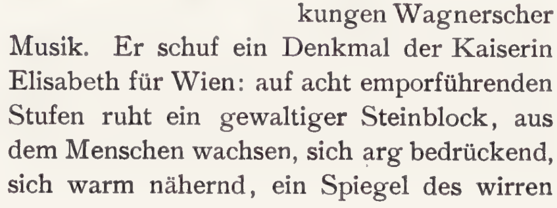
jetzt ihrer Vollendung entgegen. Sie werden darüber aufklären, ob Zasche in die vorderste Reihe der schöpferischen Architekten unserer Zeit gehört. Daß er konstruktiv durchaus sachverständige, in allem Künstlerischen gute und ehrliche Arbeit zu leisten versteht, hat er schon bewiesen. — Müßte ich jetzt schließen, dann wäre das Bild deutsch - böhmischer Kunst wohl freundlich und an guten Aussichten reich, aber noch eben nicht glänzend. Es gliche einem der alten Hausgärten, die mit grünem Rahmen heitere und dunkle Stunden der Familie umschließen. Deren Mitgliedern sind sie teurer als der schönste, von der Sehnsucht der Menschen umspülte Landstrich. Der Fremde, der zufällig des Weges kommt, hat für die lieben Heimlichkeiten nur selten verweilendes Verständnis. Das Schicksal dieses Hausgartens teilte vielleicht die deutsch-böhmische Kunst, gehörte ihr nicht ein junger Meister an, der weit über die Grenzen österreichischer Kunstübung in die europäische Bewegung hinausgreift. Es ist der Bildhauer Franz Metzner—Wien.



KARL KRATTNER—PRAG. Gemälde: Judas.

Man kann seine großschreitende Kunst nicht prägnanter als durch die Konstatierung charakterisieren, daß er entgegen der Geschichte der Bildhauerei wieder bei deren Ursprung anknüpft, bei ihrem innersten Zusammenhang mit der Architektur. Franz Metzners Schaffen bedeutet die stärkste moderne Reaktion gegen die impressionistische Plastik Rodins, die, durchaus Zimmer-Plastik und ganz auf malerische Prinzipien, auf Licht- und Schatten-Wirkungen gestellt, die letzte Erinnerung an die Architektur abgestreift hat. Die einzelne Figur, ob sie nun eine reizvolle Bewegung oder charakteristische Verhältnisse festhält, erscheint Metzner nicht wie andern Bildhauern als ein endgültiges, in sich vollendetes Kunstwerk, sondern nur als vorbereitende Studie zu einer umfassenderen Schöpfung, als einzelnes Glied eines höheren künstlerischen Organismus. Er gleicht darin dem Dramatiker, der den einzelnen Charakter niemals allein, sondern immer nur im freundlichen oder feindlichen Zusammenspiel mit den andern Gestalten seiner Dichtung sieht, er empfindet da wie ein Symphoniker, für den die aus der harmonischen Struktur losgelöste einzelne Melodie nicht die volle Bedeutung hat. Was ihm als Ziel vorschwebt, ist das monumentale Gesamtkunstwerk aus Archi-

tektur und Plastik, wobei die Plastik dem mütterlichen Boden der Architektur, als dem Wesen nach gleiche, nur zarter organisierte Tochterblüte entwachsen soll. Seine Architekturen, die ungezählte Blätter seiner Skizzenbücher füllen, sind gewaltige Tempel, Hallen, Grabdenkmäler, eine feierliche Kunst reiner Formen, eine Harmonie großer Verhältnisse, eine erhabene, von jedem kleinen Zweck entbundene Komposition, ein Kräftespiel statischer Beziehungen, die nackte Schönheit aufeinander getürmter Quadersteine. Wie seine Architektur so ist auch seine Plastik Symbol des Lebens, kein Abbild der Natur, nicht deren Mannigfaltigkeit an Formen bietend, sondern eine Reduktion aufs Entscheidende, eine Vereinfachung ins Große. Und wie seine Architektur und Plastik, so ist auch der gedankliche Gehalt seiner Werke ein heroischer und feierlicher, den letzten Dingen zugeneigt, den großen, das Dasein beherrschenden Gewalten und dem heiligen Sinn des Lebens dienstbar. Am liebsten möchte er einen mit Figuren geschmückten Tempel erbauen, zu dem die Menschen aus den dumpfen Niederungen des Alltags hinaufwallen, um durch den Adel der Schönheit geläutert heimzukehren. — Doch das sind Träume. Franz Metzner möchte sie verwirklichen, wenn er ein König, nicht nur ein Künstler wäre, ein Künstler überdies, der als geborener Monumentalplastiker mehr als jeder andere von der Gesinnung und dem Willen der Mitwelt abhängt. Und sie hat es denn auch verschuldet, daß Entwurf blieb, was er durch lange Jahre leisten konnte. Er schuf ein Richard Wagner-Denkmal für Berlin: ein wunderbar harmonisches Halbrund wächst in der Mitte in einen Sockel aus, auf dem in einem Sessel, in der linken Hand ein Notenheft, der hohe Meister versunken sitzt, in sich hineinhorchend, wo die Melodien des Weltwerdens u. Weltvergehens geheimnisvoll erklingen; auf den beiden Enden des Halbrunds, die sich zu Flächen erweitern, wachsen die Gestalten der Unrast, des Schmerzes, der Erregung, des Traumes, der Verzückung und Versunkenheit aus dem Stein, die Ursachen und Wirkungen Wagnerscher Musik. Er schuf ein Denkmal der Kaiserin Elisabeth für Wien: auf acht emporführenden Stufen ruht ein gewaltiger Steinblock, aus dem Menschen wachsen, sich arg bedrückend, sich warm nähernd, ein Spiegel des wirren





KARL KRATTNER—PRAG. Gemälde: Petrus.

Lebens; sie alle blicken zu der innigen Frauengestalt auf, die sich zwischen ihnen, durch die trübe Schicht des Menschlich-Allzumenschlichen in reinere Höhen erhob, eine Fürstin der Anmut. Er schuf einen Nibelungen-Brunnen für den Platz vor der Wiener Votivkirche: auf einem kreisrunden Sockel, den Relief-Darstellungen des gewaltigen Ringens heidnisch-germanischer Riesenkräfte umziehen — man denkt an Hagen von Tronje — erhebt sich, durch gläubige Demut ein stärkerer Sieger, der Markgraf Rüdiger von Bechelaren, die adeligste Verkörperung jenes mittelalterlichen österreichischen Rittertums, in dessen Mitte das Nibelungenlied entstand und Herr Walther von der Vogelweide das Singen und Sagen lernte. Diese drei Denkmäler, von denen eines genügt hätte, daß man seinen Schöpfer als Bildner neuer Werte feiere, blieben, wie gesagt, unausgeführt. Dann kam der Umschwung, die anhebende Schätzung, die durchdringende Erkenntnis seiner überragenden Begabung. Zuerst besann sich Metzners engeres Vaterland, das deutsche Böhmen, auf seinen genialen Sohn und erwies sich seiner durch große Aufträge würdig. Für Teplitz hat er ein gewaltiges Denkmal Kaiser Josef II., für Reichenberg einen herrlichen Brunnen vollendet; jetzt arbeitet er an einem »Mozart« für Prag. Darauf erbaten sich von ihm die Linzer ein Denkmal des oberösterreichischen Dialekt-Dichters Franz Stelzhamer, in dem zum erstenmal das Problem, die moderne Kleidung plastisch zu behandeln, gelöst ist. Schließlich übertrug ihm Bruno Schmitz den ganzen figuralen Schmuck am Völkerschlachts-Denkmal in Leipzig, durch diese nach Christian Behrens' Tode glücklichste Wahl die eigene Großzügigkeit bezeugend.

Die Bahn scheint frei für den stärksten Monumentalplastiker, den gegenwärtig vielleicht nicht nur Österreich besitzt. Und der Deutsch-Böhme Franz Metzner, der in Berlin wuchs und in Wien wirkt, zählt erst sechsunddreißig Jahre..... HUGO HABERFELD—WIEN.



PROF. EMANUEL HEGENBARTH—DRESDEN. GEMÄLDE: RINDER AM WASSER.

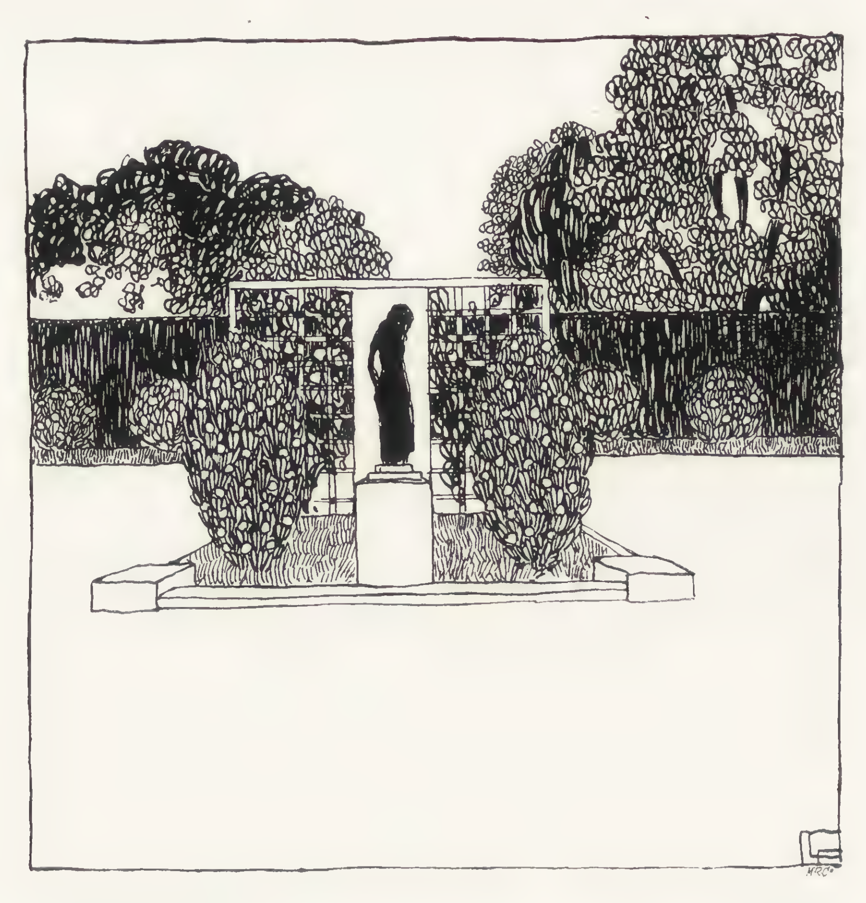


FRITZ BERKE—OFFENBACH. Entwurf zu einem Einfamilien-Haus.

MODERNE GARTEN-ANLAGEN.

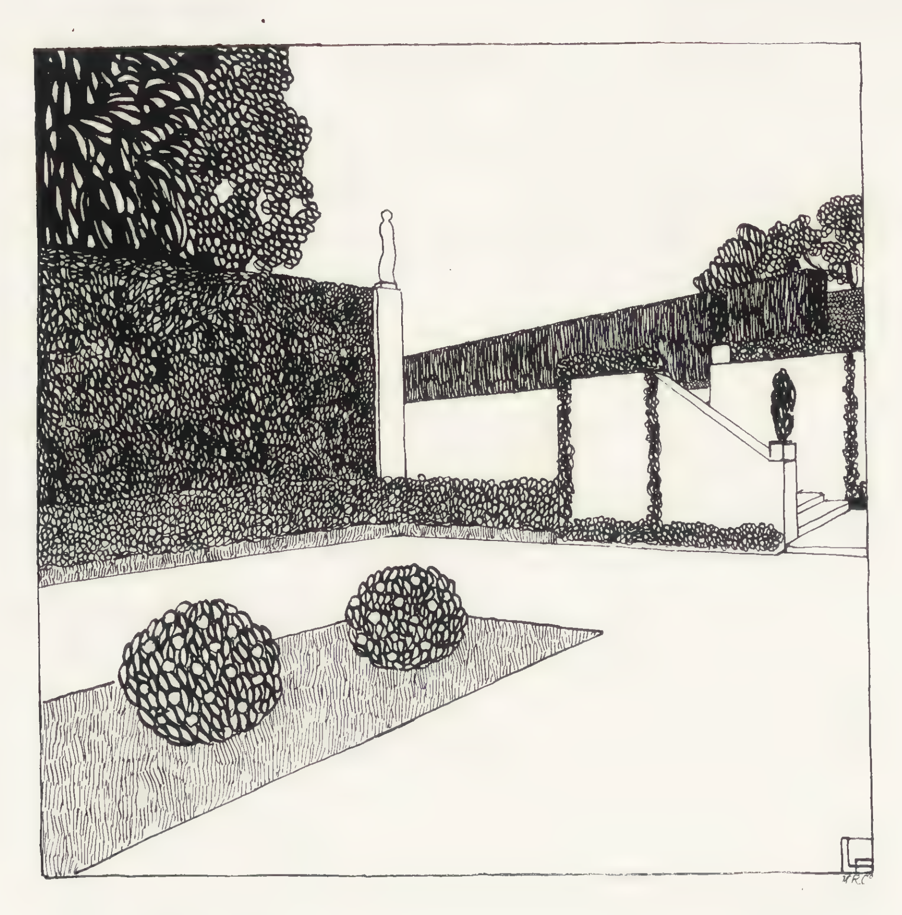
VON JOS. AUG. LUX—WIEN.

Der moderne Garten ist auf tektonischer Grundlage entwickelt, wie die alten stilistischen Gärten. Er will nicht die freiwachsende Natur nachahmen. Er steht daher im direkten Gegensatz zu dem sogenannten landschaftlichen Garten, seinem Ursprung nach auch der »Englische Garten« genannt, der die Zufälligkeiten der landschaftlichen Natur nachzuahmen und auf diesem Wege den natürlichen Garten herzustellen bestrebt ist. Dieser »natürliche« Garten sucht indessen das Unnatürliche zu verwirklichen. Für den Garten als menschliches Produkt ist die regelmäßige Anlage das Natürliche; alle menschlichen Anlagen, selbst das Ackerfeld folgen einem tektonischen Grundsatz, der physiologisch begründet ist. Die wildwachsende Natur gehorcht anderen Gesetzen. Die menschliche Natur sucht Einheit in das Chaos zu bringen; an Stelle der Zufälligkeit und Willkür setzt sie die Ordnung und Regelmäßigkeit, die ihr das Natürliche ist. Die freie Natur ist Rohstoff, der Garten ist Kunstprodukt. Seit Anbeginn der Kultur war der Garten ein regelmäßiges Gebilde. Vor 4600 Jahren hatten die Ägypter Gärten an ihren Häusern, die unseren modernen, regelmäßigen Anlagen durchaus ähnlich sind. Die gleichen tektonischen Prinzipien sind an den sagenhaften Gärten der Assyrer, Babyloner und Perser nachzuweisen. Unwandelbar blieben diese Grundlagen in den Gärten an dem griechischen und römischen Hause und selbst in den gewaltigen Gartenschöpfungen der hellenischen Städte ist nicht im entferntesten an eine Nachahmung der freien landschaftlichen Natur gedacht. Auf den alten Gartengesetzen bauen sich die großartigen Schöpfungen der Renaissance und Barocke auf, die eine künstlerische Vereinigung von Pflanzenwuchs, Rasenflächen, Blumenbeeten, Treppen, Balustraden, Plastiken, Teichen, Wasserspielen, Terrassen und Wandelgängen darstellen. In Holland und England fanden die italienischen und französischen Gartengestaltungen eine eigenartige Weiterbildung, die aber nicht die Grundlagen beeinflußte. Erst der unter dem romantischen Einfluß und der Naturschwärmerei im 18. Jahrhundert entstandene landschaftliche oder englische Garten hat die gartenkünstlerische Entwicklung für ein Jahrhundert vernichtet und fristet sich noch auf dem Kontinent als klägliche Karikatur fort, während England seit Jahrzehnten zu den



FRANZ LEBISCH—WIEN. Entwurf.

künstlerischen Traditionen des regelmäßigen Gartens, wenn auch mit neuer Auffassung, zurückgekehrt ist. Indessen ist in den kleinen, ländlichen Hausgärten die regelmäßige Anlage seit Alters her unzerstört erhalten geblieben. Es ist ein unwandelbares Gesetz, daß der Garten mit dem Hause eine organische Einheit bildet. Er ist ein Gebilde, das in der Natur nirgends vorkommt, als am menschlichen Hause. Seine Physiognomie wird von den Bedürfnissen bestimmt, die seit Menschengedenken ziemlich unverändert geblieben sind. Das Bedürfnis, vor dem Hause zu wandeln, in schattigen Pflanzungen, Laubgängen, Pergolas sich zu ergehen, sich an der farbigen Buntheit der Blumen zu erfreuen, aus Brunnen und Teichen nicht nur Kühlung, sondern auch ästhetische Werte zu gewinnen, in den Pflanzungen schöne Plastiken aufzustellen und in diesen oder ähnlichen Symbolen, den Gottheiten als Personifikation der Naturmächte zu dienen, und endlich die selbstverständliche Notwendigkeit, direkte und bequeme Verbindungswege oder Wandelgänge anzulegen, war seit jeher gegeben. Aus diesen gegebenen Forderungen ist die Tektonik des schönen Gartens entstanden, die zu allen Zeiten für die Gartenkunst verbindlich war, wenn auch im Einzelnen und Unwesentlichen die Lebensgewohnheiten verschiedener Völker in verschiedenen Zeiten geringfügige Abweichungen hervorgebracht haben. Das Beispiel eines regelmäßigen, stilistischen Gartens, das uns am nächsten liegt und dennoch auf uralten künstlerischen Überlieferungen beruht, ist der barocke Garten. Eine leichte Phantasie half, die architektonischen Bestandteile des Gartens in der Formensprache der damaligen Zeit plastisch zu gestalten. Abgesehen von mancher Gespreiztheit und übertriebener Geziertheit, die der damaligen aristokratischen Etikette entsprach, überliefern diese Gärten alle Elemente, die der modernen Gartenkunst als Ausgangspunkt dienen. Aus dem unerschöpflichen Brunnen der alten Kunst ist die wesentlichste Wahrheit zu Tage zu fördern, daß der Garten eine architektonische Einheit darstellt. Die künftige Gartenkunst wird dieses künstlerische Gesetz wieder als Grundsatz aufstellen. Es wird wie einst als heimliches Licht das Antlitz schöner Gärten verklären. Die Entwürfe, auf die ich hinweise, sind von diesem tektonischen Gewissen erfüllt.



FRANZ LEBISCH—WIEN. Entwurf.

Der Gartenkünstler ist von der Aufgabe nicht zu entbinden, mit seinen Mitteln ganz sachlich zu verfahren und auf diesem Wege alles herzustellen, was seit Anbeginn der menschlichen Kultur den Inhalt der Gartenfreuden ausmacht. Der Irrtum des naturalistischen Gartens hat ein Gutes gehabt. Er hat die Überzeugung verschärft, daß die künstlerische Wirkung ohne rhythmische Gesetzmäßigkeit nicht zu erreichen ist. Auch der Garten ist letztenendes Architektur. Die architektonische Auffassung legt die vermehrte Pflicht auf, den schönen Garten als künstlerisches Erlebnis zu gestalten und Phantasie zu betätigen. Die Regelmäßigkeit ist durchaus nicht als eine Aufforderung zum geistlosen Schematismus zu betrachten. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall. Die zweckmäßige und sächliche Gestaltung allein berechtigt zu den höchsten Wirkungen. Die Anlage der Wege, die Einfassung der Beete, die Verwendung der Blume, des Rasens, der Bäume, die Anordnung der Ruheplätze, der Gartenhäuschen und Pergolen, der Fontänen und plastischen Kunstwerke wird das Ziel im Auge haben, nicht nur das richtige architektonische Moment der Schauvorbereitung und Steigerung zu betonen, sondern die ganze Gartenanlage als eine einheitliche, faßliche und darum notwendigerweise rhythmische Kompositon zu behandeln, die schon aus diesem Grunde auf dem menschlichen Gesetz der Regelmäßigkeit beruhen muß. Die Schönheit der Blumen und der Solitärpflanzen, stattlicher Bäume oder Baumgruppen, auf die der regelmäßige Landschaftsgarten sein Hauptgewicht legte, und durch die Auflösung der Ordnung zugleich um die beste Wirkung brachte, wird gerade durch die tektonische Anlage hervorgehoben und zur Monumentalität gesteigert. Die Gebundenheit, durch welche die Erscheinungsform des Pflanzenwuchses künstlerisch betont wird, kommt aber auch der farbigen Erscheinung zugute. Die Blume als farbige Fläche in geschlossenen Feldern und Streifen zusammengehalten, ist ein weiteres, neues Mittel der gartenkünstlerischen Wirkung. Wenn die Plastik im Zusammenhange mit der Gartenkunst auftritt, dann soll sie ein erlesenes Kunstwerk sein. Sie kann das Geheimnis neuer, schöner Gärten bilden, und die ganze Anlage soll eine sukzessive und steigende Offenbarung des Geheimnisses der künstlerischen Schönheit sein. JOS. AUG. LUX.



FRANZ LEBISCH—WIEN. *
ENTWURF ZU GARTEN-ANLAGEN.



FRANZ LEBISCH—WIEN. *
ENTWURF ZU GARTEN-ANLAGEN.

ZUR FÖRDERUNG DER VOLKS-KUNST.

Man redet und schreibt heutzutage viel von den Schwierigkeiten, mit denen Kunst und Künstler gerade in unserer Zeit zu kämpfen haben, Schwierigkeiten, die zum großen Teil auf wirtschaftlichem Gebiet liegen. Wir wollen nicht untersuchen, ob diese Verhältnisse jetzt wirklich ärger sind als früher. Gar vieles spricht dafür, daß dem nicht so ist. Auf jeden Fall aber genügt die Tatsache, daß eine ungünstige Situation in breiterer Ausdehnung vorhanden ist, um Anlaß zur Untersuchung ihrer Ursachen zu bieten und darüber nachzudenken, ob und mit welchen Mitteln Abhülfe geschaffen werden kann.

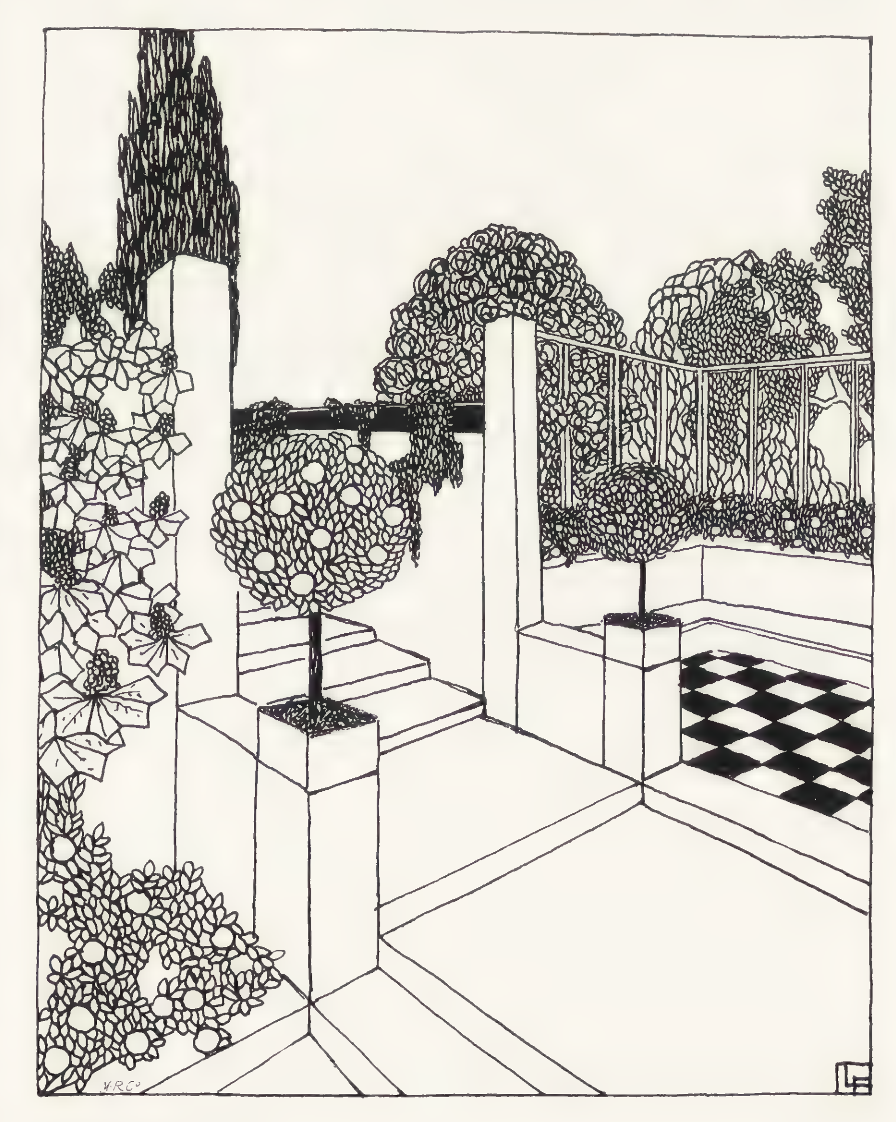
Eine gerade in Künstlerkreisen sehr verbreitete Ansicht erblickt jene Ursachen in mangelndem Kunstinteresse der wohlhabenderen Bevölkerungskreise, wobei dann die vielfach ja wohl noch vorhandene Vorliebe für die ältere Richtung ohne weiteres als Fehlen jeglichen Verständnisses für Kunst bezeichnet wird. Dem können wir nicht beistimmen. Wenn der Verfasser dieser Zeilen auch für seine Person seine vollsten Sympathien den oft hervorragend schönen Erzeugnissen der modernen Geschmacksrichtung entgegenbringt, so muß doch jedem Menschen das Recht gewahrt bleiben, auch andere Dinge schön zu finden. Renaissance und Gotik haben Glänzendes geleistet, ebenso die klassische Antike. Ist es da ein Wunder, ist es nicht vielmehr sehr begreiflich, wenn Personen, die nicht mitten im künstlerischen Schaffen stehen, dem Alten treu bleiben? Muß das immer Mangel an Interesse und Verständnis sein? Liegt nicht oft darin mehr wahres Kunstgefühl als in der bedingungslosen Anbetung auch des mißlungenen Neuen, bloß weil es »modern« ist? — Zwar muß zugegeben werden, daß gar mancher begabte Künstler von tüchtigem Können und ernstem Wollen in hartem Kampf um die Tages-Notdurft seine beste Kraft verzetteln und verzehren muß. Andere aber, denen in irgend einer Form Medicäer-Güte lächelt, sehen sich des öfteren von wohlmeinenden aber ihrer Künstler-Eigenart verständnislos gegenüberstehenden Gönnern vor Aufgaben gestellt, die, ihrem Wesen fremd, ihr Künstlerschaffen in falsche Bahnen lenken, und sie die Höhen nicht erklimmen lassen, die ihrem Genius sonst erreichbar wären. Derartige Fälle sind uns zur Genüge bekannt. — Immerhin muß

FRANZ LEBISCH—WIEN. Entwurf.

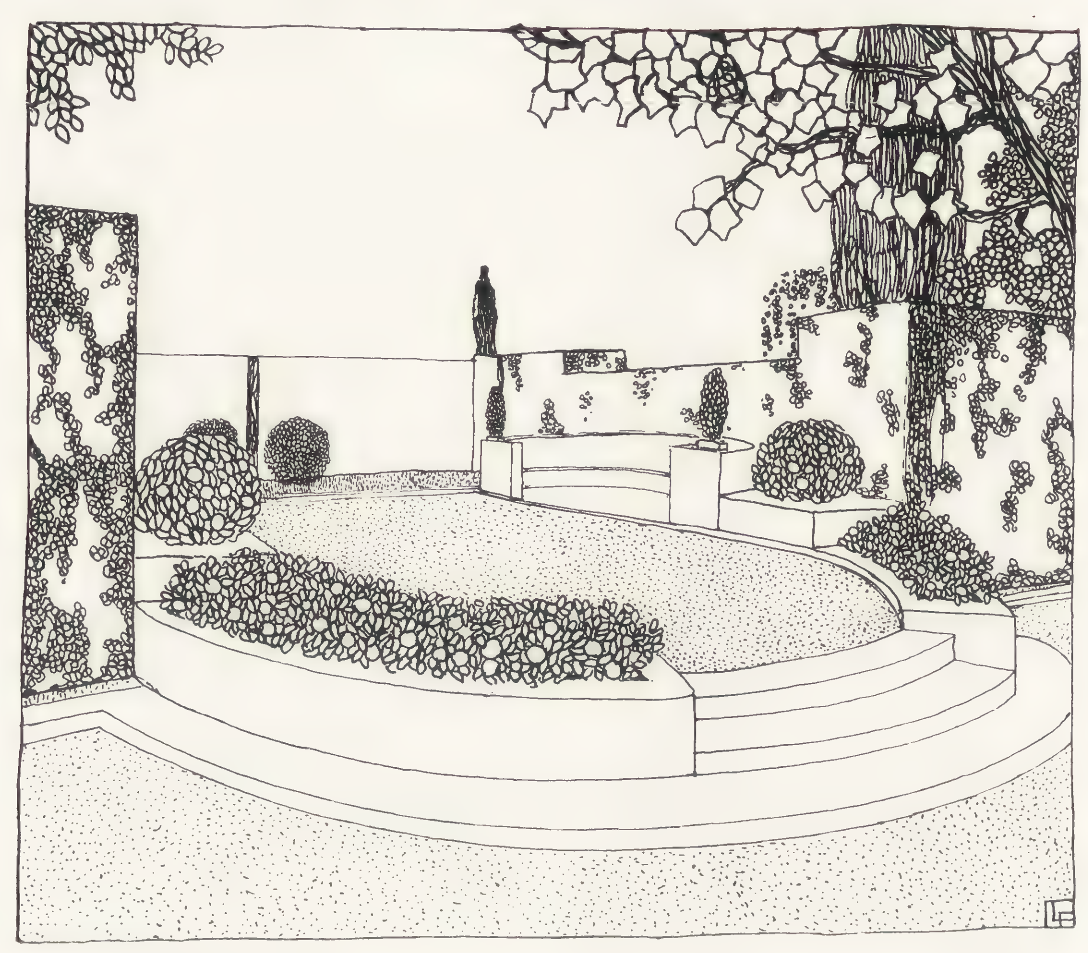
aber anerkannt werden, daß in den letzten 20 Jahren auf seiten des Aufträge erteilenden Publikums erhebliche Fortschritte gemacht sind.

Wenn trotzdem innerhalb der Künstlerschaft im engeren Sinne, d. h. der nur Kunstwerke produzierenden Persönlichkeiten, die materielle Wohlfahrt nicht durchweg einkehren will, so liegt das an der künstlerischen Überproduktion, die nicht nur schlechte und mittelmäßige, sondern auch gute Werke in einer solchen Anzahl zu Tage fördert, daß die Entwicklung der Kaufkraft des Publikums damit keinen Schritt halten kann. In gewissem Sinn hat Tolstoi mit seinem viel angegriffenen Wort, daß die Kunst nur für die Reichen sei, doch Recht.

Anders ist es, oder könnte es doch sein, mit dem Kunstgewerbe. — Weite Kreise unseres Volkes, ganz besonders der gebildete, aber nicht besitzende Mittelstand, und auch viele Leute aus Schichten, die man schon als untere zu bezeichnen beliebt, haben ein sehr hoch entwickeltes Kunstinteresse u. starkes natürliches Schönheitsgefühl, das nur seiner Erweckung und Förderung harrt. Man durchwandere nur einmal an einem Sonntag die Säle einer öffentlichen Kunstsammlung und achte auf das Publikum, das dort die Gemälde und Plastiken mit ehrlicher Aufmerksamkeit, wenn auch nicht immer mit allzu tiefem Verständnis betrachtet! Letzteres, das doch zu allen Zeiten nur bei wenigen vorhanden war, läßt sich ja auch nicht von jedem erwarten. Begrüßen wir es mit Freude, daß zunächst überhaupt nur Interesse für die Kunst, ja häufig sogar ein Drang, eine Sehnsucht zum Schönen vorhanden ist, die wahrlich nicht unterschätzt werden dürfen. — »Aber«, so fragt man, »wenn wirklich in breiten Schichten ein gewisses Schönheitsgefühl vorhanden ist, warum finden denn immer noch häßliche Möbeln und oft noch häßlichere Beleuchtungs-Körper, Nippes und dergleichen ihre Abnehmer, wo doch Schöneres angeboten wird? Nun, einfach, weil die häßlicheren Sachen billiger sind. Das sind sie tatsächlich, aber sie brauchten es nicht zu sein. Material und Herstellungskosten stellen sich nicht teuerer, wenn man nach besseren Vorlagen arbeitet — aber — und hier ist der Hauptgrund — an den »modernen« Stücken soll ein Extra-Profit gemacht werden. Daß solcher nicht den entwerfenden Künstlern zu gute kommt, werden diese dem Verfasser denklich bestätigen. Möchten deshalb diejenigen, die dazu Gelegenheit haben, darauf hinwirken,



FRANZ LEBISCH—WIEN. Entwurf.



FRANZ LEBISCH—WIEN. Entwurf.

daß unsere Industrie Gebrauchs-Gegenstände in einfachen konstruktiven Formen, in solidem, aber billigem Material — gutes Föhrenholz ist, z. B. sicher empfehlenswerter als schlechtes Mahagoni-Furnir! — zu niedrigen Preisen auf den Markt bringt. Stelle man in immer größerem Maße die moderne Maschinentechnik in den Dienst der modernen Kunst! Hier gibt es noch viel zu tun — und auch viel Geld ist hier zu verdienen für den, der es richtig anfängt.

Die Durchdringung des Volks mit der Kunst, die Volkskunst ist eine überwiegend wirtschaftliche Sache. Darum ist sie auch den wirtschaftlichen Gesetzen von Angebot und Nachfrage und von der zunächst erfolgenden Befriedigung der dringendsten Bedürfnisse unterworfen. Man sagt zwar, daß wir heute in einer Periode wirtschaftlichen Aufschwungs leben. Die Statistiken zeigen ja wachsende Ziffern für Ein- und Ausfuhr, für Einkommen und Vermögen. Aber es steigen auch die Preise der Lebensbedürfnisse, es steigen auch die Anforderungen an die materielle Lebenshaltung. Eine höhere materielle Lebensführung ist aber eine unerläßliche Vorbedingung für das Eindringen der Kunst in die breiten Volksschichten — sie muß den Boden urbar machen, auf dem die Saat höherer Kultur einst aufgehen und Früchte tragen soll. Andererseits aber reduzieren diese höheren Ansprüche auch die für die Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse disponibel bleibenden Mittel, und so kann der Fortschritt in der Nachfrage nach kostspieligeren Kunsterzeugnissen nur ein sehr langsamer sein. Daher muß das Angebot sich diesen Verhältnissen, die nun einmal nicht zu ändern sind, anpassen. Die Aufnahmefähigkeit des Marktes für wirklich schöne Erzeugnisse kunstgewerblichen Charakters ist vorhanden. Die wirtschaftliche Lage der großen Mehrzahl der Konsumenten ist aber nicht derartig, daß diese den Widerstand der höheren Preise, die für »moderne« Sachen ohne rechten Grund verlangt werden, leicht überwinden könnten. Das kann erst anders werden, wenn die Erkenntnis auch in produzierenden Kreisen Gemeingut wird, daß die Schönheit keine Modefrage, sondern eine Kultursache ist. CHR. GROTEWOLD.



J. BOSSARD—FRIEDENAU BEI BERLIN. LITHOGRAPHIE: »FRÜHLINGS-EINZUG«.

BILDHAUER J. BOSSARD-FRIEDENAU.

Es ist gewiß betrübend, zu sehen, daß ein großes Talent jahrelang unbeachtet bleiben kann und dies in einer Zeit, von der man denkt, daß sie ein doppelt reges Interesse für alle auftauchenden Erscheinungen hat. Aber noch bedauerlicher ist es, die Folgen des Lärmes zu betrachten, mit dem so mancher begrüßt worden ist. Für Johannes Bossard, den ich für ein großes und zukunftreiches Talent halte, möchte ich wenigstens den Anfang hierzu nicht gemacht haben. Das ganze Wesen seiner Kunst wurzelt in Ruhe und Sammlung und jene gewisse Aktualität, die den meisten als Ziel erscheint, wünsche ich ihm nicht. Das Berliner Publikum hat augenblicklich an zwei Stellen Gelegenheit, ihn als Bildhauer und Zeichner kennen zu lernen; es wäre erfreulich, wenn einige ernste Beurteiler ihn für sich entdeckten; vor dem großen Spektakel wird er hoffentlich behütet bleiben.

Bossard ist nicht mehr ganz jung und alle Urteile sind falsch, die es verkennen, daß seine Versuche und Pläne gleichzeitig entstanden sind mit denen verschiedener Künstler, als deren Nachahmer er hingestellt wird. Überhaupt sind alle Vergleiche überflüssig, er hat mit Klinger so gut wie nichts zu tun und daß er sich Vergleiche mit Fidus, Stassen oder Otto Greiner gefallen lassen muß, ist wirklich arg für ihn. Nichts als die unbedingte Ehrlichkeit gegen sich selbst und die Konsequenz seines Wesens und Schaffens verbindet ihn mit dem ersteren und nichts trennt ihn so wie diese Ehrlichkeit von den drei andern. Was sie nur vorspiegeln wollen: Temperament und ungekünstelte Kraft, Einfachheit der Empfindung, Steigerung bis zum Pathos und bis zur Monumentalität, das sind seine Gaben in Wirklichkeit. Es mag mancher Beschauer mit ungeklärten Vorstellungen über seine künstlerischen Absichten fortgehen, aber das einfachste Gefühl wird jedem sagen, daß nichts ungerechter ist, als ihn mit dieser Phrasenkunst zusammenzubringen. Man sollte sich vor allem davor hüten, ein absolutes Urteil aussprechen zu wollen. Wie das, was er jetzt vor uns hinstellt, das Produkt eines jahrelangen Kampfes und unaufhörlichen Versuchens ist, so sind diese Arbeiten auch nicht die letzten künstlerischen Bildungen. Wir vermögen nur die Elemente zu erkennen, von denen er ausgeht, die freilich in der merkwürdigsten Mischung bei ihm vorhanden sind. Vielleicht ist es nicht bloße Spielerei, wenn ich dieses Nebeneinander nordischer Zeichnerkraft und italienischen Renaissance-Riesenmaßes der Leiber, die Schärfe der Physiognomik und die strahlenden Farben seiner Plastiken und Lithographien darauf zurückführe, daß er ein Landsmann Conrad Ferdinand Meyers ist. Was aus diesen Elementen noch werden mag, wissen wir nicht, das Kommende läßt sich nur beurteilen nach der ungeheuren Kraft des Temperaments, aus der das Gegenwärtige



J. BOSSARD—FRIEDENAU. »Bacchanten«. Lithographie aus dem Zyklus »Das Jahr«.

entsprungen ist. Wie so viele heutige Künstler ist Bossard ein Experimentierer, aber auch das wieder in einem andern Sinn. Nicht auf die Weise, in der seit nun zwanzig Jahren die deutschen Maler Experimentierer sind, die zu keinem Ende und Zusammenfassen, zu keiner Brücke kommen, die zum geistigen Inhalt führt. Hier bei ihm ist der Zusammenschluß vorhanden, wenn ich auch nicht sagen will, daß ihm die Bewältigung eines Gedankenkomplexes wie der der Riesengruppe: »das Leben« vollkommen gelungen ist, aber das Ganze trägt einen so gewaltigen Ausdruck, einzelne Teile sind so wundervolle Formungen der Empfindung, vor allem die beiden Gruppen des Werdens und Vergehens, daß man sich sagt, daß die Kluft nur ganz gering ist, über die ihn die Kraft nicht getragen hat. Hier liegt eine Sprungkraft der Phantasie, deren Wachsen man noch fühlt und vielleicht ist es mehr des Beschauers als des Künstlers Verschulden, wenn ein unklarer Rest bleibt.

Einen vollkommen neuen Weg hat Bossard mit seinen Versuchen eingeschlagen, die Wirkung der Fayence mit fließenden Glasuren zur Monumentalität zu steigern und gerade hier ist ihm der denkbar größte Erfolg mit einem Satz gelungen. Von der polychromen Pracht der Körper von Mann, Weib und Kindern an den beiden, eben genannten Gruppen, geben die Reproduktionen leider keine Vorstellung. Ich wünschte, Bossard käme auf diesem Gebiet zur Ausführung einer großen Aufgabe. Zwischen diesen Gruppen und der von Mutter und Kind liegen die zartesten und gewaltigsten Abstufungen. Diese monumentale Keramik müßte, sollte ich meinen, eine Zukunft haben und würde vor allen Dingen dem Architekten ein ganz neues Mittel an die Hand geben.

Mit wenigen teilt Bossard das Glück, daß sich ihm schon einmal an einem großen Auftrag die Möglichkeit eröffnet hat, sein Können breiter zu entfalten. Es war das Mausoleum einer Berliner Familie auf dem Georgenkirchhof im Nordosten der Stadt. Der Friedhof selbst ist denkbar trostlos, nur

ganz vorn am Eingang stehen ein paar gute Steine aus dem achtzehnten Jahrhundert, in den Alleen bis tief hinunter, wo das Mausoleum steht, geht man mitten durch die charakterlosesten Fabrikate der Steinmetzwerkstätten. Bossard war die Aufgabe gestellt, für die Privatkapelle, die über der Gruft liegt, die plastische Ausschmückung zu schaffen. Es ist ein kleiner Kuppelraum, in dessen Apsis er einen altarähnlichen Aufbau mit einer Pieta stellte, die Öffnung der Nische rechts und links flankieren die zwei gleichen Gestalten bronzener Engel, die einen Lichterkranz über dem Haupt halten. In vier Pfeilernischen des eigentlichen Kuppelraumes sind die sitzenden Gestalten der vier Lebensalter angebracht: das Kind als Ganymed, den Adler auf der Schulter, der Jüngling, der vorsichtig und leise die Saiten anklingen zu lassen versteht, der Mann im Vollmaß seiner Kräfte und die gebückte, nachsinnende Greisengestalt. Man muß dieses Mausoleum gesehen haben, um aus dem Vergleich mit den Arbeiten in farbenglühender Fayence die Skala des Ausdrucks und die Beherrschung der Materialien bei Bossard zu ermessen. Er ist ein tiefer und wunderbar ruhiger Beobachter der menschlichen Physiognomie, die ganze Bewegung und Haltung spiegelt sie wieder und nirgends sind die gewissen leeren Stellen und verlegenen Behelfe zu entdecken. Dabei ist jede einzelne Gestalt über das Individuelle weggehoben, nirgends die Detailerfahrung zur Schau gestellt, und doch fühlt man deutlich, welche ungeheure Summe davon verarbeitet worden ist, ehe es zu diesen lebensvollen Verallgemeinerungen kommen konnte. In dieser Hinsicht sehe ich die Gestalten des Mausoleums als die größten Resultate an, zu denen es Bossard bisher gebracht hat. Er ist sonst gewiß weit davon entfernt, sich als Schüler Adolf Hildebrands zu fühlen, aber in der Darstellung des schlechthin Plastisch-Typischen ist er auf verwandten Wegen und kommt seinen Zielen so nahe wie ihre große Verschiedenheit es nur irgend zuläßt.

Das Ergebnis imponierender Selbstzügelung ist alles, was der Plastiker Bossard schafft, das erkennt man vor seinen graphischen Werken. Im Augenblick des Hantierens mit Bronze, Stein und den gewaltigen Massen der Fayence läßt er die reißende Bewegung der Phantasie in sich erstarren, die wild in seinen beiden Zyklen: »das Jahr« und »die Tragödie des Daseins« tobt. Gegen sie erscheint alles andere, das unter der zeichnenden Feder oder auf dem lithographischen Stein heutiger Künstler entstanden ist, zahm und lyrisch. Das Ganze ist ein ungeheurer Fries wild bewegter, orgiastischer Gestalten, eine nordische wilde Jagd und in der Zeichnung, in den ehern scharfen, wie mit dem Meißel geschnittenen Konturen, man möchte, wenn nicht jeder Vergleich falsch sein müßte, sagen, ein toll gewordener Mantegna. Dazu dieses strahlende Höllenrot, der grellste Spiegel einer wilden Phantasie. Man wünscht sich diese Gestalten — mag einem der geistige Inhalt des Ganzen auch fremd und gewaltsam erscheinen — zum Fresko vergrößert, an der Wand zu sehen.

Vielleicht daß Bossard einmal zu einer solchen bedeutenden Aufgabe kommt.

Ich kann zum Schluß nur den Wunsch wiederholen, daß Bossard von nun ab ein ruhiger und in der Stille verlaufender Weg gegönnt sei. Denn dafür, daß die laute Aktualität auch große Talente zum Stillstand bringt, hat man in Deutschland modernste Beispiele genug. Ich bin sicher, daß, wenn von nun an seine Werke da und dort gesehen sein werden, sein Name nicht mehr vergessen werden und die Teilnahme für ihn nicht mehr aufhören wird. Er wird sie sicher nicht enttäuschen. DR. FRITZ WOLFF.

WAS NUN?

BETRACHTUNGEN NACH SCHLUSS DER DRESDNER KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG.

Die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung hat nun ihre Tore, die einen ganzen Sommer hindurch jeden Freund der Kunst zum Studium oder zum Genuß in ihre Räume aufgenommen, endgültig geschlossen. Was eine lange Tätigkeit in mühevoller Arbeit zusammengebracht und aufgebaut hat, ist nun in wenigen Wochen wieder herabgerissen und zerstreut. Verschwunden ist damit für alle Zeit, was dieses Jahr in Deutschland ganz ohne Zweifel als die wichtigste Tat auf dem Gebiete der Kunst gegolten hat, und niemand weiß, wann wieder eine ähnliche Veranstaltung wird ins Leben gerufen werden können, die einen gleichen Überblick über die ganze junge Bewegung auf dem Gebiet der angewandten Kunst bei uns in Deutschland zu geben vermag.

Da gilt es zunächst noch einmal im Geiste diese ganze Veranstaltung zu überblicken und sie als Ganzes zusammenzufassen. Da gilt es festzustellen, was sie Gutes gebracht und Dauerndes gestiftet hat, vor allem aber auch zu erkennen, was sie uns für die Zukunft lehrt, welche Wege sie uns für die Weiterentwicklung der auf ihr zur Anschauung gebrachten Kunst weist, nicht zum wenigsten dann aber auch, auf welchen Punkten noch deren größte Schwächen beruhen, diejenigen, die bisher als die Haupt-Hindernisse für ihre Weiterentwicklung zu gelten haben. Denn nur wenn diese Schwächen klar bewußt erkannt und eingestanden werden, nur dann vermag der ganze neue, starke Aufschwung auf dem Gebiet der dekorativen Kunst, von dem die Ausstellung ein so glänzendes Zeugnis abgelegt hat, ohne allzu viel Kräfte- und Zeitverlust zu jenem schönen Ziele zu gelangen, das dieser ganzen Bewegung von vornherein als letztes vorschwebt: die Erzielung einer wirklich künstlerischen Kultur, die unser ganzes Volk von oben bis unten und alle seine Lebens-Äußerungen durchdringt.

Zunächst muß als völlig klares Resultat dieser Ausstellung festgestellt werden, daß das Interesse für dieselbe alle Erwartungen bei weitem übertroffen hat: Schon die Beteiligung der Künstler an derselben überstieg diese bei weitem. Es mußte in dieser Beziehung sogar vielfach zurückgedämmt, der Bauplan mehrfach erweitert werden. Noch überraschender war der Besuch des Publikums: Vereine stellten sich in ganzen Scharen ein, von den Fachleuten ist so leicht kein einziger fortgeblieben, Kunstliebhaber fanden sich in gleicher Anzahl ein und ganz Dresden versammelte sich in dieser Ausstellung, wie man es hier bisher noch bei keiner anderen gesehen hat. Der dauernd starke Besuch dieser Ausstellung hat alle Fremden überrascht. Daß es daneben einige Kreise in Deutschland gab, die dieser Ausstellung weniger freundlich gegenüberstanden, daß sie selbst Schritte unternahmen, um sie an einflußreichen Stellen als Kliquenmachwerk und Künstleranmaßung in Mißkredit zu zu bringen, ist hierbei von keiner Bedeutung, wie ja auch ihre Anstrengungen keinen weiteren Erfolg gehabt haben. Sie sind verhallt, ohne das starke Echo zu finden, auf das man gehofft hat, und können so als letzter Notschrei einer Partei gelten, über die die neue Zeit mit alter Kraft hinweggeht. Eine wirkliche Gegnerschaft, die dieser ganzen jungen Bewegung ernstlich gefährlich werden könnte, ist durch die Ausstellung nicht großgezogen worden, sie wird nun wohl auch schwerlich noch in der Zukunft erstehen. Also: die Bahn ist frei, die Kräfte können sich weiter regen, die Geister sich tummeln, und der Beifall ist denen gewiß, die diese günstige Lage in richtiger Weise werden auszunutzen verstehen.

Damit ist ein großes und wichtiges Resultat dieser Ausstellung konstatiert: das fast völlige Versagen der Gegnerschaft und die schon ganz allgemein gewordene Sympathie



J. BOSSARD—FRIEDENAU.
LITHOGRAPHIE »TANZ«.

für die neue Bewegung. Zunächst vielleicht das wichtigste überhaupt; denn dies Resultat besagt nichts weniger, als daß diese ganze Bewegung kein Erzeugnis der Laune oder des Zufalls, nicht der Einfall einiger weniger Persönlichkeiten ist, die ihre individuellen Bestrebungen und Wünsche mit aller Gewalt zu denen der Allgemeinheit machen wollen, daß sie vielmehr ein echtes und rechtes Kind ihrer Zeit ist, aus dem Bedürfnis derselben herausgeboren und von diesem weiter getragen, mit anderen Worten, daß unsere Zeit für die neue Kunst, die jene anstreben, durchaus reif ist, daß sie dieselben erwartet und sie mit Freuden empfangen wird. Das aber gibt Mut den Schaffenden, das ihnen die freudige Zuversicht, daß ihre bisherige Arbeit nicht eine vergebliche war, und daß es auch die fernere nicht sein wird, und diese feste Zuversicht wird wohl die beste Basis sein für alle Weiterarbeit.

So kann die Hauptparole für die neue Kunst nach dieser Ausstellung nur heißen: nur mutig weiter!

Eine andere Frage jedoch heißt: wie soll dies »Weiter« erfolgen? Wie soll die junge Bewegung auf Grund der durch diese Ausstellung gegebenen Resultate sich weiter entwickeln? Was sind ihre nächsten großen und wichtigsten Aufgaben? Was ist ihre bisherige Stärke, was ihre bisherige Schwäche?

Und was ist hierbei zunächst die Aufgabe der schaffenden Künstler?

Diesen sollte zunächst die kaum bestreitbare Tatsache stetig im Bewußtsein bleiben, daß auf der Ausstellung ganz allgemein der gute Geschmack und die Solidität über Originalitätsucht und Effekt-Hascherei triumphiert haben. Es kann keine Frage sein, daß auf der Ausstellung diejenigen — es brauchen hier wohl die früher deutlich genug bezeichneten Künstler kaum wieder genannt zu werden —, die um jeden Preis etwas Neues, nie Dagewesenes bieten wollten, nicht entfernt jene Anerkennung und Bewunderung gefunden haben, die sie wohl selber erwartet haben und die sie vielleicht vor wenigen Jahren, als diese Bewegung selber noch nicht recht wußte, worauf sie



J. BOSSARD. Lichtträger aus einer Grabkapelle.
In Bronze ausgeführt.

hinauswollte, auch wirklich gefunden haben würden. Daß unter diesen Künstlern sich auch mehrere befinden, die bisher zu den bedeutendsten Kräften, ja geradezu zu den Führern zu rechnen waren, ändert an dieser Sache nichts, so bedauerlich sie auch bleibt. Was wirklich ganz allgemein gefallen hat, was ganz allgemein als das Wertvollste hier anerkannt worden ist, das sind jene ruhigen, ernsten Leistungen, als deren schönste Beispiele auf dem Gebiet der Raumkunst sich die Zimmer-Einrichtungen des Münchners Bruno Paul herausgestellt haben, denen sich glücklicher Weise noch eine ganze Reihe verwandter Schöpfungen anschlossen. In ihnen schien fast schon erreicht, was dieser ganzen Bewegung als Ziel vorschwebt: eine einfache ruhige, vornehme und gediegene Kunst, die wie der Ausdruck einer allgemeinen höheren Kultur erscheint, die zugleich frei erscheint von aller grauen Theorie wie auch von aller Originalitätsucht und nur darauf ausgeht, das Ausdrucksvolle mit dem Schönen zu vereinen. Auf dieser Seite, nicht auf der des rein Originellen hat daher wohl die neue Bewegung auf ihrem Weitermarsch die Vorbilder zu suchen, die sie wieder zu erreichen oder noch zu übertreffen streben muß, auf dieser Seite sind auch die Führer zu wählen, die an die Stelle der früheren jetzt durch diese Ausstellung allem Anscheine nach stark in den Hintergrund gedrängten, zu treten haben, die nun schon ein sicheres Ziel zu weisen haben allen denen, die mit ihnen auf diesem Gebiete nach Vollendung streben. Es ist gut für die



J. BOSSARD—FRIEDENAU. Studie aus dem Zyklus »Tragödie des Daseins«.



J. BOSSARD—FRIEDENAU. BRUNNEN-
GRUPPE IN GLASIERTER KERAMIK.



J. BOSSARD—FRIEDENAU. BRUNNEN-
GRUPPE IN GLASIERTER KERAMIK.



J. BOSSARD—FRIEDENAU. MONU-
MENTAL-GRUPPE »DAS LEBEN«.

ganze Weiterentwicklung dieser Bewegung, daß in dieser Beziehung die Sachlage jetzt ziemlich geklärt erscheint.

Und dann hat die Ausstellung gleichzeitig gezeigt, daß in den neuen Bestrebungen nicht nur das Ruhige und Solide gegenüber dem bloß Neuen triumphiert, auch die Tradition, auch die abgeklärte Kunst der Vergangenheit scheint für uns Lebenden wieder aufzuleben, für die unter uns Schaffenden wieder von beeinflussender Bedeutung zu werden. Es gilt, wie die Ausstellung in ganz überraschender Weise gezeigt hat, nicht mehr, wie noch vor kurzem, als eine schwere Versündigung an dem heiligen Geist der neuen Kunst die alte zu seiner Lehrmeisterin zu machen, ihr Anregungen, selbst Motive zu entnehmen, ja sogar ganz sich in ihrem Grundschema zu bewegen. Es gilt auch nicht mehr, wie die erfreuliche Beachtung der retrospektiven Abteilung der Ausstellung gerade von Seiten der Künstler gezeigt hat, (die selbst von ihren Veranstaltern kaum in diesem Maße erwartet worden ist), als unschicklich oder gar als ein Zeitverlust, sich auch die Werke der alten Kunst genauer anzusehen und sich in dieselben zu vertiefen. In dieser Beziehung haben namentlich das Empire und das Barock bereits einen ganz merkwürdigen Einfluß auf unsere Kunst wieder genommen. Nur daß man jetzt nicht mehr, wie vordem darauf ausgeht, »stilgerecht« zu schaffen d. h. getreue Kopien der alten Vorbilder anzufertigen: der eigene schöpferische Geist will jetzt sich überall sichtbar entfalten, das Alte muß umgewandelt, erweitert werden. Kein Zweifel, diese Wiederberührung mit den gesicherten Resultaten der künstlerischen Vergangenheit, dies Sichstellen auf die Basis einer schon zur Ruhe gekommenen Tradition bedeutet auch für unsere Kunst eine große Beruhigung und Sicherheit. Sie dürfte daher auch in Zukunft nicht wieder zu vernachlässigen sein: die Kunst der Vergangenheit muß wieder ein Regulator werden, wie sie es immer gewesen ist, für ein etwaiges übersprudelndes Neuschaffen der Gegenwart.

Weiterentwicklung der Kunst in erster Linie nach der Seite des Geschmacks hin und freies Studium der Kunst der Vergangenheit zur Wiedergewinnung einer festen Basis, das sind wohl die Hauptweisungen, die die Resultate der Dresdner Ausstellung den schaffenden Künstlern für die Zukunft mit auf den Weg geben. Andere Weisungen und ernstere dürfte die Ausstellung den ausführenden Kräften, den Kunsthandwerkern, vor allem aber der Kunstindustrie gegeben haben. Auf diesem Gebiete dürften ganz andere Veränderungen von viel tiefer einschneidender Bedeutung am Platze sein. Denn hier sind die Verhältnisse — das hat die Ausstellung nur zu deutlich bewiesen — noch in keiner Weise normale zu nennen, hier ist noch recht viel von der Zukunft zu erhoffen geblieben. Vor allem die Kunstindustrie, der für unsere heutigen sozialen Verhältnisse wichtigste kunstproduzierende Faktor, sie hat auf der Ausstellung noch in ganz erschrecklicher Weise versagt. Es kam hierbei viel weniger in Betracht, daß unter dem, was ausgestellt war, noch so wenig wirklich Erfreuliches und Brauchbares herauszufinden war: es ergab sich überhaupt, daß gegenüber der großen umfangreichen Kunstindustrie-Produktion, die wir in Deutschland besitzen, sich unter ihren Erzeugnissen nur wirklich erstaunlich wenig sich vorfand, das schon in den Rahmen dieser Ausstellung irgendwie hineinpaßte. Woher kam das? Es kam vor allem daher, daß unsere alteingesessene, bewährte, kapitalskräftige Industrie, diejenige, die bisher den Massen dasjenige brachte, was Kunst darstellen sollte, sich gegenüber der neu aufkommenden Kunst bisher entweder ganz erstaunlich ablehnend verhalten oder sie völlig falsch begriffen hat. Aufs allerdeutlichste hat diese Ausstellung gezeigt: die bestehende Großindustrie hat weder die moderne Kunst begründen helfen, noch sie nachher irgendwie wesentlich gefördert. Die moderne Kunst ist ganz ohne ihren Willen, ja meist gegen diesen groß geworden, dank einigen gänzlich neuen Gründungen, die eigens zu dem Zwecke erfolgten, um diese neue Kunst überhaupt möglich zu machen oder durch jüngere An-

stalten, die sie als Spekulationsobjekt aufnahmen, von dessen Einführung sie sich Gewinn versprachen. Zu geringfügig und unbedeutend erschien bisher dem größten Teil der Industrie diese lediglich von einer Reihe mehr oder weniger kapitalsarmer Künstler an einzelnen Stellen in Szene gesetzte Bewegung, ihr, die bisher auf diesem Gebiete in der Hauptsache die eigentlich tonangebende Macht gewesen war und deren Spekulation den ganzen Weltkreis zu umfassen pflegte. Das reiche Kapital, das heute in Deutschland in der Industrie angelegt ist, ist daher der neuen Bewegung noch so gut wie garnicht zu gute gekommen. Es kann daher kein Zweifel sein, daß letztere dadurch bisher nicht jene schnelle Entwicklung gefunden hat, die ihr unter günstigeren Umständen hätte zuteil werden können. Wo die Industrie aber dennoch, wie es in den letzten Jahren mehrfach geschehen, zur Aufnahme der neuen Kunst sich bereits entschlossen hat, wo sie ausging, diesem Kunstkreise die neuen Muster zu entnehmen, die sie



J. BOSSARD-FRIEDENAU. DETAIL UMSTEHENDER PLASTIK »DAS LEBEN«.

vorher just wie es gerade verlangt wurde, der Gotik, der Renaissance oder dem Barock entliehen hatte, da wandte sie sich nur zu oft an die falschesten Stellen, wenn sie es nicht vorzog, auch mit diesen ihre »Musterzeichner« zu beauftragen, die dann jene falschen Übertreibungen und Verzerrungen der neueren Kunst, die unter dem Namen »Jugendstil« bekannt sind, heraufbeschworen, die als die abschreckendsten Beispiele der Nachahmung einer miß- oder nur halbverstandenen Kunst gelten können. In gar keiner Weise kann den modernen Bestrebungen mit diesen Neuerungen gedient sein. Im Gegenteil, da die neue Kunst mit diesen vielfach von den Unkundigen belastet wird, so schädigen sie nur aufs allerempfindlichste den Gesamt-Eindruck, den diese sonst hervorzurufen imstande ist, ja drängen sie an manchen Stellen sogar fast ganz in den Hintergrund.

Nicht minder erstaunlich ist es weiter, daß gewisse Städte, und leider durchaus nicht die kleinsten, den modernen Bestre-



J. BOSSARD-FRIEDENAU. DETAIL UMSTEHENDER PLASTIK »DAS LEBEN«.

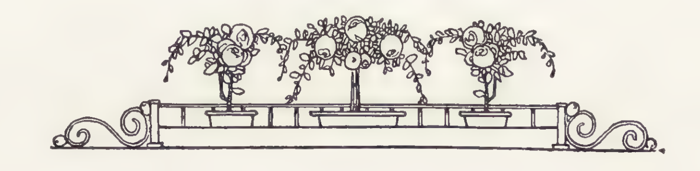


J. BOSSARD—FRIEDENAU. »DAS WERDEN«.
DETAIL AUS VORSTEHENDER GRUPPE »DAS LEBEN«.

bungen gegenüber noch fast gänzlich versagt haben, oder doch in dieser Beziehung stark im Hintertreffen stehen. Von allen größeren Städten, die auf der Ausstellung ausgestellt haben, hat Berlin, die deutsche Reichshauptstadt, wohl am schlechtesten abgeschnitten. Eine wirklich bedeutende Kraft hat sich hier in keiner Weise dokumentiert. Dagegen sind höchst mäßige, auch gänzlich verfehlte Leistungen hier zutage getreten. Hamburg, die zweitgrößte Stadt Deutschlands, fehlte auf dieser Ausstellung sogar gänzlich, Breslau nicht minder. Frankfurt war fast nur durch einen Zufall vertreten. Kleinere Städte, die früher nie für irgendwie kunstproduzierende Stätten gegolten haben, haben die Aufgaben übernommen, die jenen von Haus aus zukommen. Dasselbe Bild wiederholte sich leider auch bei den Stätten der Ausbildung der künstlerischen Jugend: auch hier fehlten die großen Städte so gut wie ganz. Ganz kleine, oft erst ganz kürzlich gegründete Anstalten marschierten hier an der Spitze und führten jenen Typus vor, den die moderne Bewegung zur Ausbildung eines brauchbaren Nachwuchses als Ideal hingestellt hat.

Dies alles sind untrügliche Tatsachen, die nichts weniger besagen, als daß die Hauptmassen und -mächte auf dem Gebiete der angewandten Kunst bei uns noch garnicht in Bewegung sind, daß die moderne Bewegung ihre aufrüttelnde Kräfte an diesen Stellen noch garnicht oder kaum hat in Tätigkeit setzen können. Darum aber gerade sind diese Gebiete auch unzweifelhaft diejenigen, auf denen die Arbeit, die den Fortschritt darstellt, in nächster Zeit mit ihrer ganzen Kraft und Zähigkeit einzusetzen hat. Es gilt, der modernen Kunst die Industrie, die Hauptstädte und die Schulen zu gewinnen, es gilt, sie nach allen Seiten zu verbreiten und zu verallgemeinern, und hierbei auch jene falschen Nebenströmungen völlig wieder zu beseitigen, die sie, ohne es zu wollen, in so erschrecklicher Weise heraufbeschworen hat.

Diese Aufgabe kann aber nicht allzuschwer durchzuführen sein, wofern nur auf allen Seiten wirklich guter Wille vorhanden ist. Es ist eben — das hat der Beifall, den diese Ausstellung gefunden, gezeigt — für die Industrie jetzt kein Risiko mehr, die wirklich moderne Kunst aufzunehmen und zu verarbeiten, es kommt keiner Selbstaufopferung mehr gleich, wenn sie jetzt gute Kunst an die Stelle von schlechter setzt. Aber es ist auch jetzt für den, der die Ausstellung richtig studiert, keine allzugroße Gefahr mehr vorhanden, nun wieder den falschen Kräften in die Hände zu fallen und dadurch, wie es bisher fast Regel war, etwas ganz anders zu bewirken, als man gewollt hat. Die Ausstellung hat in den meisten Fällen aufs deutlichste gezeigt, welche künstlerische Kräfte auf den verschiedenen Gebieten der angewandten Kunst als die schon brauchbaren und zuverlässigen anzusehen sind. Die öffentliche Kritik hat diese Hinweise in Tagesblättern und Zeitschriften nur noch unterstrichen. Man braucht daher nur diesen zu folgen, braucht nur die Künstler, auf die sie zeigen, zu gewinnen oder ihre Kunst aufs gründlichste zu studieren, um eine Kunst zu schaffen, die weiten Massen wirklich das Edle und Schöne ins Haus bringt und ihnen eine in Wahrheit begründete Freude bereitet. — DR. ERNST ZIMMERMANN—DRESDEN.





PROFESSOR A. MESSEL—BERLIN. DAS LANDES-MUSEUM IN DARMSTADT.

DAS LANDES-MUSEUM IN DARMSTADT.

ERBAUT VON PROFESSOR ALFRED MESSEL.

Die Eröffnung des Darmstädter Museums lenkt die Blicke wieder auf den schönen Neubau Messels, der sich, äußerlich schon seit einigen Jahren fertiggestellt, an dem stattlichsten Platz der Stadt in der Nachbarschaft des Schlosses und des Theaters erhebt. Diese Lage und die nahestehenden monumentalen Gebäude haben auf die äußere Erscheinung des Baues in mancherlei Weise eingewirkt, vor allem zu dem das architektonische Gleichgewicht herstellenden Turmbau und zu der Hauptgliederung der Bauteile geführt. So hat Messel ein Bauwerk geschaffen, das sich aufs beste in das halb bürgerliche, halb feudale Gesamtbild des Platzes eingliedert und jedem der Nachbarn seine Bedeutung und seine Reize läßt, während es doch unverkennbar die Sprache seines Schöpfers, des meisterlichen Verwerters überkommenen Besitzes redet.

Ebenso stark wie die Rücksichten auf die Umgebung haben die Bedürfnisse des Inneren für das Zustandekommen des äußeren Bildes mitgewirkt; die Räume, in die nunmehr die Sammlungen aus den recht unzulänglichen Sälen des Schlosses übertragen wurden, sind in der Grundriß-Anordnung ungewöhnlich zweckmäßig verlegt, die für ein Museum so überaus wichtige Aufgabe, Übersichtlichkeit und Bequemlichkeit mit Schönheit und Feierlichkeit zu verbinden, ist mit einem wunderbaren rhythmischen Gefühl und einer maßvollen Beherrschung gelöst, wie sie vielleicht nur bei den besten italienischen Meistern zu finden ist. Tritt man durch den monumentalen Haupteingang in die große Mittelhalle, so sieht man gleich links und rechts die Eingänge zu den beiden Vorderräumen, dem Waffen- und dem Kunstgewerbe-Saal. Von der Mitte der beiden

Langseiten der Halle führen Gänge einerseits zu den Räumen, in denen die Kunst des frühen Mittelalters, der Gotik und Renaissance, besonders ganze Raum-Einrichtungen abwechselnd mit Sammlungen der Kleinkunst, aufgestellt sind, andererseits zu denen für griechische und römische Kunst. Im Grunde der Halle liegen die Treppen zu dem hinteren Galerie-Gebäude, zwischen denen unten der Eingang zu den zoologischen, im ersten Stock der zu den mineralogischen Sammlungen sichtbar ist. Die Treppenanlage endigt im obersten Stockwerk an der reich geschmückten Tür, die den Zugang zur Gemäldegalerie bildet. Zahlreiche Durchblicke durch offene Bögen oder durch Türöffnungen, die mit feinem Schmiedewerk ausgefüllt sind, erleichtern wesentlich die gute Übersicht und erhöhen die Reize der verschiedenen architektonischen Formen, ohne sie doch zu verwirren.

Von den einzelnen Räumen, in denen die Kunst- und historischen Sammlungen aufgestellt sind, ist also die große Halle für



PROFESSOR A. MESSEL. Mittelteil der Fassade.



PROFESSOR A. MESSEL—BERLIN. MUSEUM IN DARMSTADT. HAUPT-EINGANG.



PROFESSOR A. MESSEL. Museum in Darmstadt. Vorhalle.

den inneren Betrieb der wichtigste; an ihn gliedern sich alle übrigen lebensvoll an, sind aber wieder für sich durchaus selbständig und können besucht werden, ohne daß ein verwirrendes Durchschreiten langer Raumfluchten nötig wäre. Neben dieser Bestimmung und ihrer Eigenschaft als Empfangsraum ist die große Halle aber auch unmittelbar für die Museumszwecke, zur Aufstellung großer monumentaler Gegenstände gedacht. Ihre Langseiten sind deshalb in große überwölbte Nischen geteilt, in denen Altäre, Skulpturen und Ähnliches untergebracht ist oder noch Platz finden kann.

Mehr als bei dem großen Empfangsraum, der nur nebenher den eigentlichen Museumszwecken dient, liegt bei den übrigen Räumen das Bestreben des Baumeisters zutage, sich selbst und seine Persönlichkeit der Aufgabe unterzuordnen, den Sammlungen Hüllen zu schaffen, in denen sie ohne störende oder ablenkende Nebeneinflüsse betrachtet werden können, die ihrer Art und Zeit sich unauffällig und in der Form vornehm zurückhaltend anpassen. Wenn man bei den neueren Bestrebungen für die Zubauten in alten städtischen Straßen und besonders bei Wiederherstellungsarbeiten mit Recht von



PROFESSOR A. MESSEL. MUSEUM IN DARMSTADT. HAUPTHALLE.



PROFESSOR A. MESSEL.

EINGANG ZUR ZOOLOGISCHEN ABTEILUNG. * AUFGANG ZUR MINERALIEN-SAMMLUNG UND ZUR GEMÄLDE-GALERIE.



PROF. A. MESSEL—BERLIN.
MUSEUM IN DARMSTADT.
WAFFEN- U. FAHNEN-SAAL.

einer verhängnisvollen altertümelnden Stilomanie sprechen darf, in der sich oft mangelndes Selbstbewußtsein äußert und die nur in wenigen Fällen gutgeheißen werden kann, so liegt die Frage für die innere Aufmachung von Museumssammlungen aus den verschiedensten Zeiten und Kulturen doch wesentlich anders: hier werden in der Tat die Werte, die für uns der Museumsgedanke überhaupt hat, durch eine der Zeit und der Art der Gegenstände sich anpassende Aufstellung erst eigentlich ausgeschöpft, ja es gibt sogar mancherlei Dinge, die nur aus ihrer Umgebung heraus voll verstanden und genossen werden können. Bei solcher gewiß künstlerischen und lebendig neuartigen Aufgabe ist es darum durchaus erlaubt, Kopien (Nachschöpfungen) im Zusammenhang mit dem Alten zu verwenden, ja selbst Imitationen (Nachahmungen) an untergeordneter Stelle zu benutzen; denn hier ist die Täuschung durch den Zweck geheiligt und viel besser begründet, wie sie es etwa beim Theater ist. Daß nichts mehr ermüdet und



PROF. A. MESSEL.
VITRINE IN
SCHMIEDE-EISEN.



PROFESSOR A. MESSEL.

MUSEUM IN DARMSTADT. AUFGANG ZU DEN OBEREN RÄUMEN DER KUNSTGEWERBLICHEN ABTEILUNG.

verdrießt, als eine nüchterne Aufstapelung der gesammelten Gegenstände, daß darin nicht die Aufgabe des Museums liegt, das hat man schon seit längerer Zeit eingesehen, und die junge Museumstechnik versucht nunmehr, auf Grund einer vertieften Wissenschaftlichkeit ihre Ergebnisse lebensvoller zu gestalten, und menschlich wie künstlerisch näher zu bringen.

Aber trotz dieser Gebundenheit an Gesetze bleibt doch dem persönlichen und eigenen Wirken des Gestalters eines Museums ein weiter Spielraum; man könnte vielleicht sagen: gerade wegen der eng gezogenen Grenzen ist die Freiheit innerhalb derselben besonders fühlbar, genau so, wie sie es in den Zeiten der Stilherrschaft war. Und bei keinem anderen unter den heutigen Baumeistern ist die Beherrschung der Mittel so groß, bei keinem anderen ist die Spur persönlicher Schaffensweise in dem ausgeglichenen, ruhevollen, wie selbstverständlich wirkenden Gesamtbild so gut zu verfolgen, wie bei Messel. Vor allem erkennt man ihn an seinen Farben, diesen unauffälligen, gebrochenen, zurückhaltenden Farben, die



PROF. A. MESSEL. Tür in geschmiedeter Bronze am romanischen Ausstellungs-Raum.



PROFESSOR A. MESSEL. MUSEUM IN DARMSTADT. KIRCHLICHER AUSSTELLUNGS-RAUM.



PROFESSOR A. MESSEL. Raum für Objekte frühchristlicher Zeit.

nirgends Selbstzweck sind, sondern nur den ruhigen, vornehmen Grundton geben. Ein helles, gelb-grünliches Grau, Weiß und ein schwärzliches Grau ist ein bevorzugter Farbenverein bei ihm. Ganz außerordentlich Gutes leistet Messel in der Materialbehandlung, und er hat für seine Zwecke und Gedanken eine Reihe von Handwerkern sich herangezogen, unter denen für das Darmstädter Museum vor allen der Schlosser Ferd. Paul Krüger und der Maler M. J. Bodenstein–Berlin mit ihren Arbeiten hervortreten. Er legt, im Sinne von Morris, großen Wert auf die Arbeit der Hand und achtet darauf, daß ihre Spur überall erhalten bleibt. In diesem Bestreben ist für mein Gefühl hier und da wohl etwas viel getan, aber das, worauf es dem Meister zuallererst ankommt — die Belebung der Fläche — ist doch überall mit außerordentlichem Geschmack erreicht. So, wenn er einen Wandbespann-Stoff tönt oder mit verschiedenen Farben schablonieren läßt; wenn er den eingefärbten Wandbewurf mit der Kelle roh streichen, oder den glatten Verputz zur Belebung bespritzen läßt; wenn er Holz tönt oder mit Farbe streicht, oder Fensterglas mit grünlichem oder gelblichem Schimmer zwischen den weißen Scheiben verwendet.

Es gibt in der ganzen Museums-Einrichtung kaum ein Stück, das Messel nicht mit außerordentlicher Sorgfalt behandelt hätte. Besonders fällt der Reichtum an geschmiedeten oder gehämmerten Metalltüren auf, die in Erfindung und Arbeit von seltener Schönheit sind. Überhaupt hat wohl niemand vor Messel das Metall mit der gleichen meisterlichen Beherrschung verwendet; wo es auch auftreten mag, als Treppengeländer oder als einfache Bandleiste eines Glassturzes, immer wirkt es in Form und Behandlung überaus erfreuend und edel. Sehr reizvoll ist auch das Gitterwerk und die Umrahmung der Luftzuführer gestaltet. Die Gestelle und Ständer für die aufgestellten Gegenstände passen sich mit den mannigfachsten Formen und Farben



PROFESSOR A. MESSEL. MUSEUM IN DARMSTADT. MITTELALTERLICHE HOF-ANLAGE.

dem jeweiligen Zweck auf das beste und feinsinnigste an; als eine Eigentümlichkeit erwähne ich die Verwendung gebogener Glasscheiben, durch die eine Leiste und mit ihr ein Sehhindernis vermieden wird.

Auch in den einzelnen Räumen als Gesamterscheinung klingt durch die Zeitstimmung überall der eigene Ton des Meisters hervor. Wundervoll klar wird der Waffensaal durch die auf schlanken Pfeilern sich wölbenden Spitzbögen geteilt, die eine in der Farbe sehr zurückhaltend getönte Holzdecke tragen. Die Holzgestelle, auf denen die Rüstungen hängen, sind in einem lebhaften Rot gefärbt, zu dem das dunkelglänzende Metall vortrefflich steht. Geschmiedete Metall-Gestelle von kräftigen Formen, ein Schrank ganz aus Glas und



PROFESSOR A. MESSEL. Tür bei der Hof-Anlage.



PROFESSOR
A. MESSEL.

RÖMISCHER
LICHT-HOF.



GITTER-TÜR
IN BRONZE.



PROFESSOR A. MESSEL. Treppe im römischen Lichthof.

die schönen Glasmalereien des Museums aufgenommen haben, ist überaus geschickt in der Raumteilung und architektonischen Belebung angelegt. Der dem Hof auf der Ostseite entsprechende Raum ist der römische Lichthof; er ist besonders für den Vilbeler römischen Mosaikfußboden gebaut worden, doch nicht in ängstlicher Nachahmung eines Peristyls, sondern in zum Teil freier, dem Museumszweck entsprechender Erfindung. So ist zum Beispiel ein schmiedeeisernes Schutzgitter zwischen die Säulen eingefügt, dessen schlichte Formen sehr gut mit den römisch-griechischen zusammengehen. Eine großzügige Einfachheit zeichnet den Saal für die Gipsabgüsse aus. Seine Decke wird von einer Reihe paarweis gekuppelter Säulen getragen; von zwei Seiten fällt das Licht durch mächtige Fenster auf die weißen Gestalten, deren edle Formen in das helle Grau der Grundfarbe vornehm sich einfügen. Die überaus geschickte Aufstellung und die verhältnismäßig geringe Zahl der Abgüsse machen einen so wohltuenden Eindruck, daß eine Vermehrung der Sammlung keine Bereicherung sein würde.

Wenn man die Treppen zur Gemälde-Galerie hinaufgestiegen ist, und die prächtige, reich ausgebildete Eingangstür durchschritten hat, ist man im Reich der Farben —

Eisen, sind meisterlich in ihrer schlichten handwerklichen Art. Unbeschreiblich ist die farbliche Vornehmheit des Ganzen, die in hellem Licht schimmernden Waffen, das matte Rot des Fliesenbodens, das Grau der Wände und der Decke, und unter ihr in zwei langen Reihen die wundervoll gedämpften Töne der alten seidenen Fahnen.

Von sehr glücklichen Raum-Verhältnissen ist der kleine offene Hof, dessen Wände mit Grabsteinen bedeckt sind, und der zur Aufstellung verschiedener alter Architekturteile dient. Auch der kleine kapellenartige Raum, dessen hohe gotische Fenster



PROFESSOR A. MESSEL—BERLIN. MUSEUM IN DARMSTADT. DER SKULPTUREN-SAAL.

nicht nur der Malereien wegen. Denn man hat hier die nicht großen Säle durchaus nicht puritanisch einfach gehalten, sondern ihnen im Gegenteil einen stark farbigen Grundton gegeben. Sicherlich mit Recht. Denn die Bilder stehen so lebensvoll warm in diesem mit dem besten Geschmack ausgewählten Farbflächen und werden andererseits wieder so fein durch sie abgesondert, daß man fast vergißt, in einer Galerie zu sein, und ganz dem Genuß des einzelnen Kunstwerks sich hingeben kann. Aber auch das Ganze ist von außerordentlich starkem farbigem Reiz, der noch erhöht wird durch den schlichten Sockel von dunklem Holz, durch die licht gehaltenen oberen Wand- und Deckenteile, durch die dunklen Velarien und die kräftigen Farben der aufgestellten alten Sitzmöbel. Wie fein die Hauptfarben der einzelnen Säle zusammenklingen und auf einander abgestimmt sind, das genießt man beim Durchblicken der langen Flucht. Auch raumhaft sind diese Säle sehr glücklich geraten; erhöhten Rhythmus bringen die streng geformten Heizkörper mit ihrem feinen Gitterwerk und einzelne, architektonisch wirksame Stücke, wie Altäre, Chorstühle und Truhen hinzu. Im Grundriß könnte die Galerie wohl mit etwas mehr Abwechslung gestaltet sein; aber durch das Aufgeben dieser langen, graden Flucht, die namentlich bei den nördlich vorgelagerten Kammern für die kleineren Bilder ein wenig einförmig wirkt, würde man freilich wieder viel von der Übersichtlichkeit und vielleicht auch von den günstigen Lichtverhältnissen verloren haben. Beim Hängen der Bilder selbst ist eine niedrige Wagerechte innegehalten worden, welche die Wand aufs beste gliedert und in der jedes Werk voll zu seinem Recht kommt. So ist überall Leben und Belebung, und der Beschauer wird unbewußt mitgezogen.

Von der Verwendung monumentaler



PROFESSOR A. MESSEL—BERLIN. Museum in Darmstadt. Neben-Aufgang.



PROFESSOR A. MESSEL. Museum in Darmstadt.
Skulpturen am Eingang zur zoologischen Abteilung.



Ausgeführt von Professor Ludwig Habich.

Malerei in den Museums-Räumen ist bisher ganz abgesehen worden, wenn man nicht die schmückenden Wandmalereien des römischen Lichthofes hierher rechnen will. Auch die Skulptur ist in sparsamer Weise nur an Punkten, die für den Innenbetrieb wichtig sind, verwendet. So zeigen die Türen zur Gemälde-Galerie und zum kunstgewerblichen Saal vortreffliche Griffe von August Gaul, und den Eingang zu den zoologischen Sammlungen hat Ludwig Habich mit wirksam schmückenden Reliefs umrahmt. Bei diesen Sammlungen selbst hat ihr Leiter, Professor v. Koch, eine außerordentlich reizvolle und meines Wissens neue Einrichtung getroffen, indem er die ausgestopften Tiere einer Fauna in lebensvollen Stellungen zu Gruppen vereinigt hat, die in großen, nach dem Beschauer zu durch eine Scheibe abgeschlossenen, staubsicheren Oberlichträumen aufgestellt sind.



Ausgeführt von Professor Ludwig Habich.

Es ist kein Zweifel, daß das neue Darmstädter Museum, mit dessen Einrichtung sich neben Messel der Direktor der Kunst- und historischen Sammlungen, Professor Dr. Friedrich Back, große Verdienste erworben hat, museumstechnisch an die Spitze aller Sammlungen überhaupt getreten ist, daß es aber auch künstlerisch als Lösung einer wichtigen Aufgabe unserer Zeit ein Werk ganz großer Art ist. Zu diesem schönen Ergebnis hat das verständnisvolle und überaus glücklich sich ergänzende Zusammenarbeiten von Baumeister und Museumsleiter nicht wenig beigetragen. Und wenn das Landesmuseum auch zuerst der alten Kunst dient, so wird die lebensvolle Art, mit der sie umrahmt wurde, in ihrer Allseitigkeit befruchtend, anregend und erziehend fortwirken können, wenn man seine mannigfachen Schätze zu heben versteht. VICTOR ZOBEL.



PROFESSOR A. MESSEL. Museum in Darmstadt.
PROF. LUDW. HABICH. Skulptur: Tier-Ornament
Umrahmung des Eingangs zur zoologischen Abteilung.

BETRACHTUNGEN ÜBER KUNST.

TAGEBUCH-BLÄTTER VON GEORG MUSCHNER–MÜNCHEN.

I. KUNSTKRITIK.

Wenn man sich's recht überlegt: gibt es ein unsinnigeres Wort als »Kunstkritik«? In einen Begriff — ach, was sage ich Begriff, in ein flaches Wort zwei dem Sinne nach völlig entgegengesetzte Worte hineinzupressen, das bringt nur die Mode fertig.

Kunst hat nie und nimmer etwas mit Kritik zu tun.

Und wenn hunderttausend Kritiker kommen und sagen: Kunst soll dieses, Kunst soll jenes nicht, dieser Künstler hat dieses falsch gemacht und jener soll jenes so



PROFESSOR A. MESSEL.



MUSEUM IN DARMSTADT. EINGANG ZUR GEMÄLDE-GALERIE.



BILDHAUER AUG. GAUL. Türgriff in Bronze.

Den rechten Unterschied machen, das Besondere pflegen, schon in der Wahl des Stoffes richtig greifen, bedeutungsvolle Form schaffen, das ist Sache des Künstlers. Kunst ist Auswahl. Kunst ist Wertung. Kunst schafft höhere Lebenswerte.

Große Kritiker waren immer Künstler, latente Künstler. Denn der Kritiker, der versteht, worin das Unterschiedliche von Kunst und Nichtkunst liegt, lobt, tadelt, richtet nicht, sondern sucht mit dem Kopfe zu formen, was der Künstler mit den Sinnen schafft: Wertunterschiede.

Kunst ist Trieb nach langem Leben, ist Kampf um Ewigkeit.

Was die Natur im Daseinskampf der Dinge bezweckt: Aussonderung des Schwachen vom Lebefähigen und Weitertragenden, das übernimmt im Menschenreich der Künstler. Und überall ist nützlich gleich schön, gleich stark.

Das Schwache aber sucht, um sich in



Geschnitzte und eingelegte Füllung der Galerie-Tür.

machen — sie erscheinen mir wie närrische Leute, die das Wachsen des Baumes kritisieren oder das Murmeln der Quelle oder die Farbe des Löwen.

Freilich zieht man in unseren Forsten die Bäume gleichsam nach kritischer Methode, man faßt die Quelle ins enge Bett, man kreuzt die Farben der Rinder: es gibt eben auch akademische Kunst, wie es Schulkunst und Marktkunst gibt. Für diese mögen die Kritiker wohl am Platze sein. Für wahre Kunst sind sie überflüssig. Aber wahre Kunst ist so selten, daß sie unter den vielen Schattierungen dem zeitgenössischen Auge schwer deutlich wird. Das Leben sondert sie erst aus und die Zeit trennt Unwertiges von Beständigem.

Die Zeit ist der einzige Kritiker, den der Künstler anzuerkennen braucht.

Außer sich selbst. Denn Kunst ist Kritik, ist sich selber Kritik genug.

Krinein — κρινειν — heißt *unterscheiden.*



PROFESSOR A. MESSEL. Museum in Darmstadt. Gemälde-Saal.

seiner vorübergehenden Unbedeutendheit zu erhalten, mit den erborgten Mitteln des Ewigen, die es nie ganz versteht und nie ganz besitzt, gegen das Ewige zu Felde zu ziehen.

Kritik ist meist Feindschaft des Kleineren. Bessere Kritik wird daher nie gegensätzlich sein, sondern kongenial, kollegial. Sie wird nicht loben, tadeln, richten, sondern erklären, verstehen, verstehen suchen, fördern wollen. Alle andere Kritik ist Anmaßung.

Kunst gibt erst der Mittelregion der Geister die Maße und Gesetze zur Klärung und Sonderung und bleibt selbst über dem Volke. Erst wenn dieses sich ihr entgegen gehoben, wird sie Gemeingut. Ist aber längst wieder in ihren neuen Werten hoch und weit voran.

Und nun siehe die Riesenarbeit der Zeit, die Tausende von Kritikern an Tausenden von Blättern: Reporterarbeit, Mittlerarbeit zwischen Kunst und Volk, Kärrnerarbeit zwischen Kunst und Pöbel, im besten Falle Fruchtbarmachung steinigen Bodens, daß der Samen der Kunst aufgehe.

Man begreift so gut, daß den Künstlern, die einmal »durch« sind, die Kritik so völlig gleichgültig ist.

Aber der Künstler besitze, was dem Kritiker fehlt: Selbstkritik.

II. EINFACHHEIT.

Sie gehört zu den schwersten Geboten des Künstlers. Aber Einfachheit führt leicht zu Einseitigkeit, Spezialistentum, Stil, Handwerk.

Wenn ich Jahre lang meine Bilder auf die einfachsten Farben bringe, so kann ich klassische Harmonieen erreichen und Größe und letzte Formen. Aber ich komme auf tote Punkte, wenn ich nicht wieder zur Fülle, zum Chaos zurückkehre, aus dem Reichtum der Natur neue Probleme hinzunehme.

Gelöste Probleme sind steril; nur der Weg zur Lösung ist fruchtbar.



PROFESSOR A. MESSEL. Museum in Darmstadt. Gemälde-Saal.

III. AUSDRUCKSFORMEN.

Naturalismus, Symbolismus, Realismus, Romantik, und wie die Kunstrichtungen heißen mögen, sie können nur dienen zur Weitung des Könnens, zum Ausbau der eigenen Persönlichkeit.

Jetzt wo man über die Kämpfe um Naturalismus und andere Ismen längst hinaus ist, sieht man ruhiger, worauf es ankommt: *Daß alle Ismen nicht Endziele sein dürfen, sondern nur Mittel.*

Jedesmal, wenn die Kunst einer Zeit in Epigonentum verfällt, wird es darauf Naturalismus geben. Mit der Erstarrung der alten Kunst erstarren die Begriffe des Volkes und verirren sich die Ziele der Künstler. Wenn dann endlich neue Kunst ihr revolutionäres Haupt erhebt, wird sie sich nicht mit den alten lieben Schulbegriffen decken. Sie wird wie Gegensatz von Kunst, wie Unkunst erscheinen. Und die neuen naturalistischen Künstler werden in ihrer Richtung das einzige Heil erblicken, ohne zu sehen, daß ihre Art eine zwar gesunde, aber bloß einseitige Auffrischung des künstlerischen Könnens ist.

Und immer wird dann der Symbolismus folgen. Man wird von den niederen Ausdrucksmitteln bis zum Abstrakten gehen und diese Richtung bis in die Extreme technischer Spitzfindigkeiten verfolgen.

Dies ewig gleiche Spiel bedeutet aber nichts anderes als *Weitung der erstarrten Kunst zu ihren Grenzen, zwischen denen es dann erst gilt, neue Kunst zu schaffen.*

Alles was heraufkommt, bindet sich an vorhandene naturalistische Ausdrucksformen. Und alle Formen sind nur Bilder, Symbole für Ungreifbares. So regeln sich die beiden extremen künstlerischen Gestaltungsarten von selber gegenseitig.

Sie sind wie Tag und Nacht. Wie die beiden Horizonte, bis zu denen die künstlerische Persönlichkeit zeigt.



PROFESSOR ALFRED MESSEL.
LANDES-MUSEUM IN DARMSTADT. SAAL
IN DER ZOOLOGISCHEN ABTEILUNG. *

IV. KUNST UND FREUNDSCHAFT.

Ich kann mir wohl einen Mann denken — er dürfte sogar Professor der Kunstgeschichte sein — etwa folgender Art: nicht bloß feinfühliger Kenner, sondern selber Künstler, vor allem edle klare Persönlichkeit. *Ein Mann, der darin seine Sendung sieht,* auf dem Gebiet der Kunst das zu geben, was bis jetzt fehlt, fast jedem fehlt: *Freundschaft.* Wohl wenige Künstler haben einen Freund, der ihnen *die Wahrheit* sagt, der ihnen ehrlicher Mitarbeiter ist.

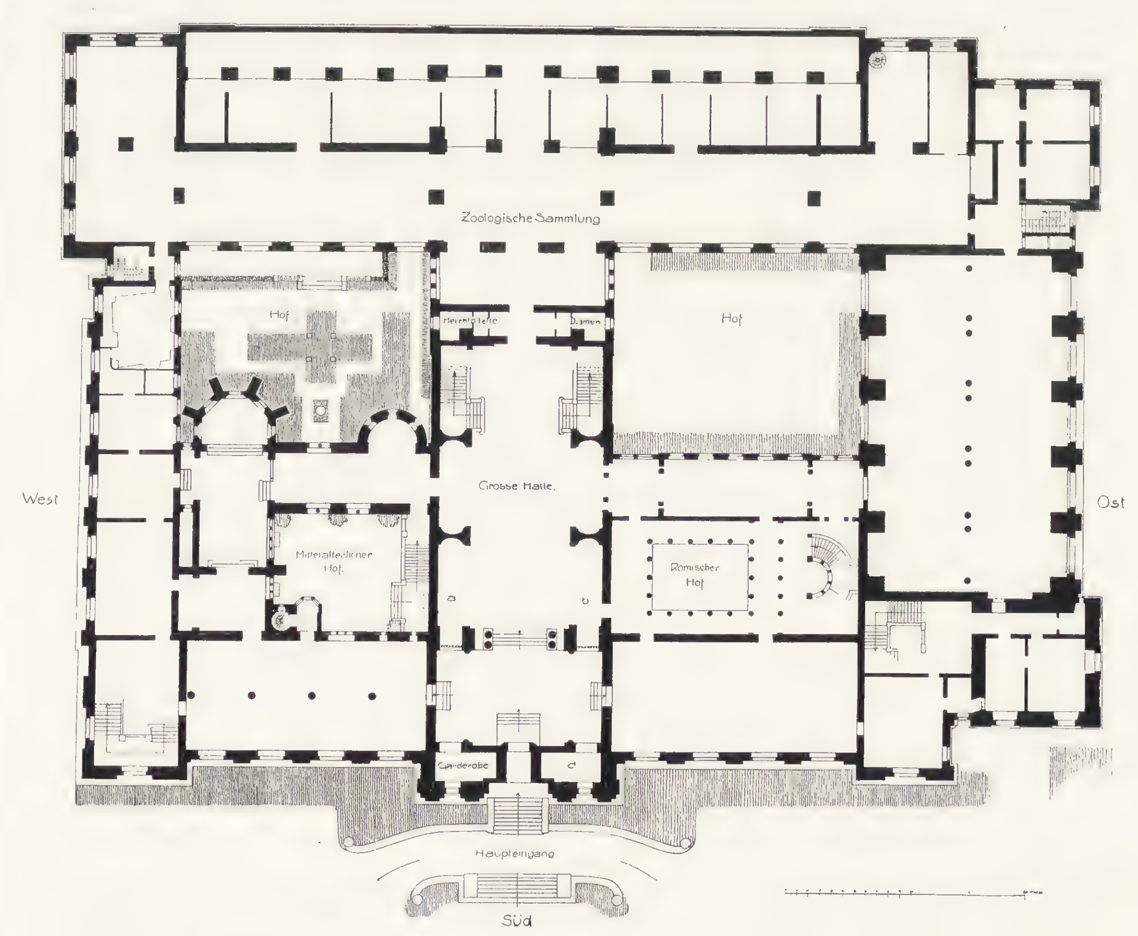
Aber die alte Freundschaft ist ausgestorben und niemand will das schwere Amt, und niemand vermag das beim Künstler doppelt schwere Amt zu erfüllen.

Zu jenem Manne aber kommen die Künstler aus der ganzen Stadt, aus dem ganzen großen Reiche und scheuen sich nicht und fragen, ehe sie Dummheiten machen, über die die falschen Freunde sich freuen würden. — Es ist anders als früher, schwerer: man schafft weniger denn je aus bloßer Begabung; erste Werke vielleicht im Sturm junger Jahre; dann aber, wenn man an die Probleme der Zeit oder auch nur an die der eigenen Persönlichkeit kommt und sich zu nahe steht, wenn jeder den Weg sich herausschlagen muß aus dem Unbekannten: dann braucht man wohl die helfende Hand.

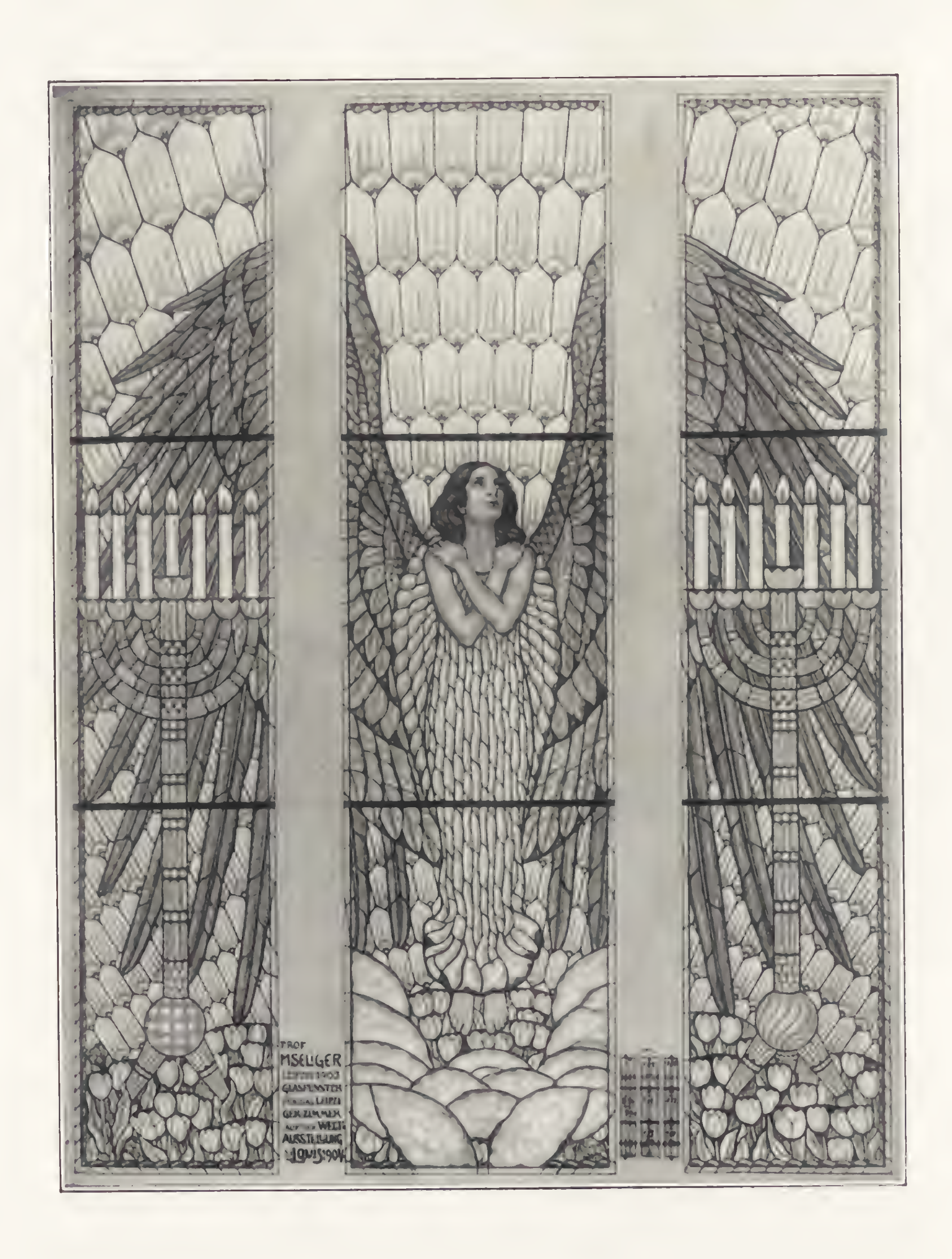
Grade die Arbeiten des Fortschritts sind heutzutage erschreckend irrig, hülflos tastend, meist unfertig.

Wir wollen endlich weniger Versuche, mehr fertige umsichtig eingestellte Werke.

Da liegts: *Einer allein kann sich nicht mehr durchfinden.* Es fehlt der führende Freund. Ach, es fehlt uns allen der große Freund und Weiser. G. MUSCHNER—MÜNCHEN.



PROFESSOR A. MESSEL. Museum in Darmstadt. Grundriß.



PROFESSOR MAX SELIGER – LEIPZIG.
DREITEILIGES FENSTER IN KUNSTVERGLASUNG.
AUSFÜHRUNG: HERMANN SCHREYER – LEIPZIG.



ARCHITEKT C. R. ASHBEE—LONDON. Ein Landhaus in Colswold (England).

ARCHITEKT C. R. ASHBEE—LONDON.

Architekt von Beruf und Sozialist aus Prinzip, muß *Ashbee* als eine der interessantesten Persönlichkeiten in der englischen Kunst angesehen werden. Seine Studien unter Bodley und die Begeisterung für sein Werk sicherten seinen Erfolg in der Architektur. Ein eingehendes Studium Ruskins und der enge Anschluß an William Morris bildeten und reiften seine idealistischen Bestrebungen. Aber erst eiserne Ausdauer und Willenskraft, vereint mit warmherziger Begeisterung, haben diese Bestrebungen in eine praktische Richtung geleitet und ihn befähigt, den Beweis zu liefern, daß Sozialismus nicht notwendigerweise ein abstrakter Traum bleiben muß, sondern daß seine Prinzipien mit dem heutigen Geschäftsleben vereinbar sind.

Es war vor 20 Jahren, als Ashbee die »Guild and School of Handicraft« (Genossenschaft und Schule für Kunstgewerbe) gründete, das Ergebnis einer Reihe von Ruskin-Vorlesungen in Toynbee Hall, im Ostend Londons. Die Vorlesungen wurden durch Zeichenstudium ergänzt, und das in Ashbees Schülern geweckte Interesse, — die meisten von ihnen waren junge Handwerker, — führte sie dazu, von sich aus eine praktische Verwirklichung des Gehörten anzustreben. Hier gab es in der Tat etwas Neues! Eine Vereinigung von Handwerkern, mit deren Werkstätten eine Schule verbunden war zur



ARCHITEKT C. R. ASHBEE—LONDON. Haus in Colswold.

Ausbildung von jungen Leuten, die Mitglieder der Vereinigung zu werden wünschten. Der Versuch wurde gemacht. Das Obergeschoß eines Handelshauses in der Commercial Street, Whitechapel, wurde für den doppelten Zweck einer Schule und Werkstätte gemietet. Die Schule bestand 9 Jahre, ging aber dann aus Mangel an Unterstützung wieder ein. Die Vereinigung besteht heute noch; sie blüht und gedeiht aus eigner Kraft, nutzbringend und erfolgreich. Aus dem Obergeschoß des Handelshauses siedelte die Vereinigung in eines der wenigen in gutem Zustande erhaltenen Wohnhäuser dieses bevölkertsten und ärmsten Viertels Londons über. Essex-House im Mile-End Road ist ein hübscher Queen Anna-Bau (18. Jahrh.), ein passendes malerisches Heim für eine Künstler-Gemeinschaft. Hier wurden Werkstätten aller Art eingerichtet; eine Schmiede für Eisenarbeiten, Öfen für Schmelz- (Email-) Arbeiten, Werkstätten für Zimmer-Ausstattungen, solche für Goldschmiede- und Silberarbeit, für Buchbinderei und Lederarbeiten. Die Erzeugnisse der Vereinigung gaben den kunstgewerblichen Ausstellungen ihr Gepräge, und ihr finanzieller Erfolg führte zu der Notwendigkeit der Errichtung einer eigenen Verkaufsstelle im Westend Londons. Ihr Ideal war ein hohes, nicht allein das, dem Handwerk ein höheres Ansehen zu verschaffen, sondern auch das, die Lebenshaltung der Handwerker zu heben. Gemeinsame Arbeit und Selbstverwaltung heißt ihr Programm. Die Arbeiter produzieren nicht nur, sondern haben auch direkt Teil am Gewinn ihrer Erzeugnisse; sie beteiligen sich auch an der Kontrolle des Ganzen.

So erfolgreich war die Vereinigung, daß im Jahre 1902 ein lang gehegter Traum ihres Gründers zur Ausführung gebracht wurde. Der war, aus London hinauszuziehen, »geradewegs aufs Land«. Kein leichtes Unternehmen. Die Vereinigung war von einer Mitgliederzahl von 3 auf 60 angewachsen, von denen 30 Familie hatten, sodaß im ganzen etwa 150 Personen zu berücksichtigen waren. Aber es wurde gemacht und das Ostend Londons mit seinem Rauch und Schmutz wurde mit dem alten schmucken Dörfchen von Chipping Campden an den Colswold-Bergen vertauscht, mit seiner reinen Luft, seiner reizenden Umgebung und Gesundheit spendenden Fröhlichkeit. Die alten steinernen Bauernhäuser der Seidenweber des 17. Jahrhunderts — eine erloschene Rasse — wurden modernen Ansprüchen gemäß hergerichtet und in diesen fanden die Mitarbeiter der Vereinigung Unterkunft. Die alte Mühle versieht sie mit elektrischer Kraft und ihre weitläufigen Räume nehmen die Hauptwerkstätten auf.

Von all diesem ist Ashbee der leitende Genius; er ist der Leiter, wie er der Gründer war. Sein Einfluß erstreckt sich auf alle Unternehmungen der Vereinigung. Alle Zeichnungen müssen von ihm gutgeheißen

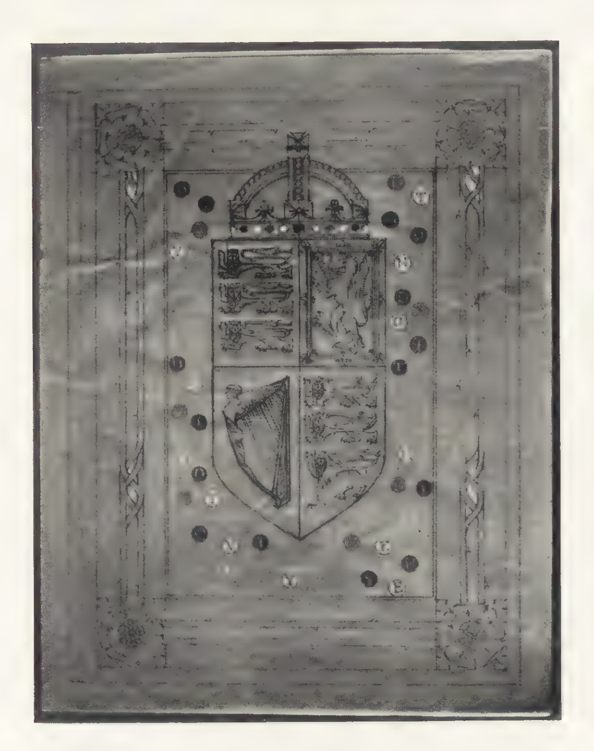


ARCHITEKT C. R. ASHBEE—LONDON. Ein Atelier auf dem Lande.

werden — viele seiner eigenen Entwürfe werden von den Arbeitern ausgeführt. Seine Vielseitigkeit ist außerordentlich. Möbel, Schmuck, Eisen- und Silberarbeiten, alles behandelt er in einer in hohem Grade persönlichen Weise. Einfachheit ist die Grundnote all seiner Entwürfe — eine Einfachheit, die manchmal — wie bei den Möbeln — an Strenge grenzt.

Trotz alledem ist er — zuerst und vor allem — Architekt; und ein origineller Architekt, unabhängig von der Tradition, (soweit sie nicht gut und wahr ist) und frei von Exzentrizität. Seine Restaurierungen der Gebäude in Campden sind ebenso sympathisch als die Arbeiten, die er an den schönen Chelsea-Häusern in Cheyne-Row ausgeführt hat. Er ist jetzt mit der Erbauung eines vollständigen Dorfes mit 40 Häusern in Chesline betraut, was ihm reiche Gelegenheit bietet, zu zeigen, was bei neuzugründenden Gemeinden auf dem Lande zu tun ist. Er glaubt an die Pflicht des Architekten, sich von der ordentlichen Ausführung jeder Einzelheit zu überzeugen; daß es Sache des Architekten ist, von allem Kenntnis zu haben, was seinen Beruf berührt, und es ist dieses Wissen und Können, das ihn befähigt, in allen Arbeiten, mit denen er zu tun hat, eine so hohe Stufe des Kunsthandwerks zu behaupten. Seine Ideen über die Pflichten des Architekten und anderes hat er in einem kleinen, aber äußerst interessanten Buche niedergelegt, das eben in Vorbereitung ist.

Ashbee hatte lange den Wunsch gehegt, mit der Vereinigung in Essex-House eine eigne Druckerei zu verbinden, aber erst nach dem Tode von William Morris verwirklichte er ihn. Er zeichnete seine eigne Schrift und die Erzeugnisse der Essex-House-Druckerei sind der Ideele ihres Gründers würdig. Unter den schönen Werken, die sie herausgebracht hat, ist eine Ausgabe von Heines Gedichten, von der, merkwürdig genug, kein einziges Exemplar in Deutschland bestellt wurde. — ARTHUR FISH.





ARCHITEKT C. R. ASHBEE—LONDON. Zeichnung auf Pergament, Einband des Gebetbuches des Königs von England.

ETWAS ÜBER BILDER-RAHMEN.

I.

Eine Philosophie des Rahmens zu schreiben, wäre für einen mit Wagemut und Wissen ausgerüsteten Geist eine schöne Aufgabe. Es ergäbe sich dabei Gelegenheit, sowohl viel Praktisches und Nützliches zu sagen, wie auch manchen anregenden Gedanken auszusprechen. Gleichzeitig müßte eine Geschichte des Rahmens skizziert werden, in der vielfach von der Kunst selber, vom Geiste der verschiedenen Zeitalter, von der Entwicklung der Kultur und des Geschmackes die Rede sein könnte.

Es müßte dabei vor allem zur Sprache kommen, daß es Rahmen nicht bloß bei Kunstwerken gibt, sondern auch bei den Gegenständen der Landschaft und bei belebten Wesen. Das Gesicht einer schönen Frau wird von Haaren umrahmt, und nicht umsonst haben zu allen Zeiten die Damen ein sorgfältiges Studium darauf verwandt, um festzustellen, welcher Rahmen, welche Frisur die Vorzüge des Kunstwerkes, des Gesichtes, am besten zur Geltung bringt. Wird ein Mensch im Rahmen eines geöffneten Fensters oder einer Türe sichtbar, so gewinnt seine Erscheinung an Anmut und Bedeutung. Was die landschaftlichen Dinge angeht, so macht der berühmte verstorbene Geograph Ratzel in seinem überaus lesenswerten Buche »Über Naturschilderung« dazu folgende Bemerkung: »Ich erinnere mich, daß ich den Tenno-See in Judikarien im Vorfrühlung sah, als seine Ufer kahl waren und das Wasser zurückgetreten war; als ich ihn dann im Sommer von einem Rahmen von grünem Rasen und dunklen Bäumen umgeben wiedersah, gefiel er mir viel besser.« Daran knüpfen sich noch eine ganze Reihe anderer Beobachtungen, wie die, daß Wasserfälle oft schöner durch ihre Umrahmung sind, als durch die strömenden Wassermassen selbst, daß Flußinseln und -Halbinseln infolge der

umrahmenden Fluten einen ganz besonderen Reiz besitzen und daher von der Ansiedlung bevorzugt werden. Jeder wird diese Beobachtungen aus eigenen Mitteln ergänzen können. Jeder hat schon einmal wahrgenommen, daß ein Haus vor einer dunklen Felswand oder mitten in hohen Tannen bedeutend schöner wirkt, als wenn es allein in einer Ebene steht; daß eine romantische Gegend, durch das Spitzbogenfenster einer Bergruine gesehen, viel lebhafter zu unseren Sinnen spricht, als wenn man sie von einer freien Höhe aus betrachtet. Sieht man zwischen zwei nahestehenden starken Baumstämmen hinaus ins Land, so wirkt das einfachste landschaftliche Motiv, das im Zwischenraum sichtbar wird, sei es auch nur ein Wiesenweg, ein Bach, ein fernes Haus, doppelt anmutig und bedeutend. In Parkanlagen und Wäldern werden oft im Laubwerk Dioramen freigelegt, durch die man einen fernen Turm, eine Burgruine, ein Stadtbild mit zehnmal gesteigertem Genuß erblickt. Kurz, auch im Landschaftsbilde spielt der Rahmen eine außerordentlich große Rolle.

Die Frage ist, in welcher Funktion die günstige Wirkung des Rahmens in der Natur begründet liegt. Ratzel ist der Ansicht, daß er begrenzt, zusammenfaßt und daß seine ästhetische Wirksamkeit daher kommt, daß alles Begrenzte sich dem Auge von vornherein empfiehlt: »Was Form und Grenzen hat, so daß wir es fest, auch mit den Augen, fassen und messen können, befriedigt uns.« Der Rahmen würde darnach eine Unterstützung der Bewältigungsgier bedeuten, die der Mensch gegenüber den Dingen der Außenwelt stets an den Tag legt. Der Rahmen bindet und fesselt die Erscheinung und liefert sie gleichsam wehrlos und gezähmt in unsere Hände. Außer dieser Zusammenfassung aber leistet der Rahmen im Landschaftsbild noch etwas anderes. Es ist nicht gleichgültig, wie der Rahmen die Landschaft begrenzt. Das Landschaftsbild hat auch seine eigenen Werte, in Linien, Massen und Farben, und es ist Aufgabe des Rahmens, daß er die Energie der land-



C. R. ASHBEE—LONDON. Bucheinband.
Ganzleder-Band mit Handvergoldung und Ledermosaik.



C. R. ASHBEE—LONDON. Bucheinband.
Schweinsleder mit Holzschalen und Metallbeschlägen.



C. R. ASHBEE.—LONDON. TAFELGERÄT IN SILBER FÜR DAS ST. JOHN'S COLLEGE—CAMBRIDGE.



W. A. WHITE
LONDON.

SILBERNER
TAFEL-AUFSATZ.





C. R. ASHBEE—LONDON. POKALE IN SILBER.



C. R. ASHBEE
LONDON.

KELCH
IN SILBER.



C. R. ASHBEE—LONDON. KELCH IN SILBER MIT AMETHYSTEN.

Ausführung: The Guild and School of Handicraft—London.

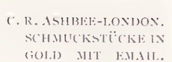
schaftlichen Komposition unterstütze. Das aber hat er mit dem Bildrahmen gemeinsam, und deshalb soll hier zunächst von diesem die Rede sein.

Weshalb rahmen wir unsere Bilder überhaupt ein? Käme es nur auf die Begrenzung an, so wäre dieselbe ja beim Bilde gar nicht nötig, da dieses immer seine Grenzen hat. Aber wir bedürfen des Rahmens beim Bilde deshalb, um die Leinwand vor Berührungen und Verletzungen zu schützen, und um die Möglichkeit zu haben, sie an die Wand zu hängen. Wirklich nur deshalb? — Zweifellos spielt dieser Grund eine wichtige Rolle. Aber auch, wenn er nicht vorhanden wäre, bestünde die Notwendigkeit des Einrahmens trotzdem. Ein ungerahmtes Bild empfinden wir mit größter Deutlichkeit als unvollständig. Es ist wie eine ungefaßte Degenklinge, wie ein Backsteinbau ohne Bewurf. Zwar hat mit dem letzten Pinselstrich der Künstler alles getan, was er zu tun verpflichtet war. Wir sehen und schätzen die künstlerischen Qualitäten des Werkes und vermissen doch etwas, was alle seine Vorzüge erst ins Licht treten läßt. Wir legen eine Goldleiste um das Bild, und wie mit einem Zauberschlage beginnen die Linien und Farben zu sprechen. Es hat den Anschein, als ob sie aus einem Schlaf- und Dämmerzustand erwachten. Der kompositionelle Aufbau enthüllt nun erst seinen



C. R. ASHBEE-LONDON.

HALSKETTE MIT ANHÄNGER IN GOLD UND AMETHYSTEN.



C. R. ASHBEE-LONDON. SCHMUCKSTÜCKE IN GOLD MIT EMAIL.



AUSFÜHRUNG: THE GUILD OF HANDICRAFT —LONDON.

Sinn. Es ist, als ob die Energie und Federkraft der Linien im starren Rahmengefüge den ersehnten Widerstand gefunden hätte, einen Widerstand, der dem Auge die ihnen innenwohnende Kraft erst deutlich macht. Auch die Farben erfahren etwas wie eine Entschleierung. Sie ordnen sich und schließen sich zusammen wie Soldaten bei einem plötzlichen Alarm. Alles wird sinnvoll und gewinnt eine höhere, organische Bedeutung. Kurz, es begibt sich eine Verwandlung mit dem Gemälde, die fast etwas Mysteriöses an sich hat, und wir sehen: Das Bild bedarf des Rahmens nicht nur aus praktisch-mechanischen Gründen, sondern auch aus psychologisch-ästhetischen Rücksichten.

Und dies ist auch die zweite Funktion, die der Rahmen im Landschaftsbilde erfüllt. Er unterstützt die »Komposition« der Landschaft, er kräftigt ihre Linien durch den Widerstand, den er ihnen (rein optisch natürlich) entgegensetzt. Die Begegnung der Linien in der Landschaft oder im Gemälde mit den starren Geraden des Rahmens hat einen dramatischen Inhalt. Es ist ein Konflikt, der sich da ergibt, eine Kräfte-Entfaltung, die rein als solche wohltuend auf das Auge wirkt. Der Rahmen ist für die Linien des Bildes eine Hemmung. Er ist ein schönes Beispiel für die gewaltige Bedeutung der Hemmungen überhaupt, die in Leben, Kunst und Denken eine so große



C. R. ASHBEE-LONDON. SCHMUCKSTÜCKE IN GOLD MIT EMAIL.

AUSFÜHRUNG: THE GUILD OF HANDICRAFT —LONDON.

und erfreuliche Rolle spielen, daß man sich die geistreiche Feder eines Emerson wünschen möchte, um diese Wirkung darzustellen. Wohl dem Menschen, wohl dem Dinge, wohl allem Leben, dem niemals die geeigneten Gegensätze, die fruchtbaren Widerstände fehlen! —

Als Funktion des Rahmens haben wir also erkannt: die klarere Betonung der kompositionellen und koloristischen Organisation. Und als Grund dieser Wirkung haben wir festgestellt die Hemmung, den Widerstand, welchen der Rahmen den Kräften des Bildes entgegensetzt. Die meisten Ästhetiker, die sich mit der Frage des Rahmens beschäftigt haben, sind zu der Ansicht gelangt, daß der Rahmen nur eine neutrale Zone zwischen dem Gemälde und der Umwelt herzustellen hat, daß er damit ausspricht, daß das Kunstwerk kein Stück Wand ist, sondern ein Ding von völlig anders gearteter Struktur und Bedeutung. Es gibt ein schönes Sonett von Charles Baudelaire, worin diese Ansicht künstlerisch verwertet erscheint: der Rahmen, heißt es da, übt auch bei einem Gemälde von Meisterhand eine starke, geheimnisvolle Wirkung aus, »en l'isolant de l'immense nature« (indem er es abschließt gegen die unermeßliche Natur). Es ist klar, daß diese Auffassung in einem gewissen Gegensatze zu der oben vorgetragenen steht. Denn sie weiß nichts von der großen Aktivität des

Rahmengefüges, sie teilt ihm nur eine passive, eine negative Rolle zu. Und mir scheint, sie wird schon durch die einfache Tatsache widerlegt, daß man ein Bild sehr wohl in eine Wandvertäfelung einlassen kann, ohne daß es eines besonderen Rahmens bedürfte. In diesem Falle gibt es gar keine neutrale Zone zwischen Bild und Wandfläche, und doch wirkt das Gemälde nicht schwächer als ein anderes, das einen Rahmen im eigentlichen Sinne des Wortes hat. Wohl aber ist mit der Einfügung des Bildes in die Vertäfelung jene hemmende Begrenzung gegeben, in der wir den Grund zu der ästhetischen Wirkung des Rahmens erkannt haben.

Daß der Rahmen mehr ist als eine bloß neutrale Zone, mehr als ein Fenster, durch das man in das Bild hineinsieht, geht auch daraus hervor, daß die Form und die Farbe des Rahmens keineswegs gleichgültig sind. Beides muß sich nach den Qualitäten des Bildes richten. Wenn es Rahmen gibt, die wie eine plötzliche Erhellung und Bestrahlung des Bildes wirken, so gibt es auch solche, die einen aschfarbenen Schleier darüber werfen, und solche, die das Bild geradezu totschlagen. Die Rahmenfrage kann für das Bild unter Umständen eine Lebensfrage werden, besonders dann, wenn es darauf ankommt, einen Beschauer zu fesseln, der keine Zeit oder keine Lust hat, das Bild mit Ruhe und Gemächlichkeit auf sich wirken zu lassen. Diese Sachlage ist aber stets gegeben in großen Ausstellungen, wo das Auge des Kritikers und des Käufers schon beim ersten Blicke festgehalten werden muß. Mit dem Einzug in einen Ausstellungsraum nimmt das Bild den Kampf mit einer gewaltigen Konkurrenz auf, und es ist sogleich verloren, wenn es in diesem Kampfe den Rahmen nicht zum Freund, sondern zum Feinde hat. Von Form und Farbe des Rahmens soll in einem späteren Aufsatze die Rede sein. — WILHELM MICHEL.



W. A. WHITE—LONDON. PFLANZENKASTEN. Holz mit Metallbeschlägen.
Ausführung: The Guild and School of Handicraft—London.



FRED VOELCKERLING—DRESDEN. Plastik »Rekognoszierungsritt«.

FRED VOELCKERLING—DRESDEN.

Der Dresdner Bildhauer Fred Voelckerling gehört zu den Künstlern der jungen Generation, denen man immer gerne auf den Kunst-Ausstellungen begegnet. Inmitten der strotzenden Langeweile der unvermeidlichen Evas und Adoranten in Gips, Bronze und Marmor und der offiziellen Denkmalsentwürfe oder monotonen Porträtstatuen, fällt seine Kleinplastik immer angenehm auf. Er ist frisch, natürlich und mehr als gewöhnlich temperamentvoll, von einer ganz persönlichen Grazie und von großem, ästhetischen Takte ,lauter Eigenschaften, die wohltun inmitten aller konventionellen Posen und in der Nachbarschaft jenes falschen Ernstes, der ein Charakteristikum unseres wissenschaftlichen Zeitalters ist.

Er besitzt eine kräftige Phantasie, die durch ein starkes sinnliches Empfinden reiche Nahrung empfängt, dazu eine nervöse Hand, die das innerlich und äußerlich Erschaute feinfühlig in die Tat umsetzt. Ein schnelles Ergreifen des Augenblicks und eine scharfe Beobachtungsgabe ermöglichen es ihm, das kleinste Bewegungsmoment zu erfassen und sicher zu reproduzieren. Er vermag geradezu mit den gewagtesten Stellungen zu spielen, ohne in das Bizarre zu verfallen; überhaupt ein gesunder Naturalismus ist ihm zu eigen, und doch hat er Stil.

Absolut glücklich ist er stets in der Tierdarstellung, seine Auffassung des Menschen ist für manchen vielleicht zu weltmännisch angloman, er liebt sehnige Turfhelden und praeraphaelitische Backfische mit dünnen Armen und schwachen langen Füßen, er liebt sie entkleidet in zart koketter Poesie, er liebt sie angekleidet in Gewändern von Pool und Worth. Es liegt etwas von Kastenkunst in seinem Schaffen, das verzeiht mancher nicht, dafür werden es andere desto mehr schätzen. Sein Wirken läßt sich am besten in die Werke zusammenfassen: Pferdesport und Pferdepoesie.

Seine größte Liebe ist das Pferd, er wird nicht müde, es uns immer wieder in neuer Gestalt zu zeigen.

Bald ist es ihm der lebensfrohe Abglanz schöner kräftiger Wirklichkeit: Dann zeigt er es uns im Kriegsdienst, auf der Prärie, auf der Jagd, auf dem Poloplatz oder auf der Rennbahn, in allen Phasen gewagter, aber wohlabgestimmter Bewegungsmomente, immer charakteristisch und niemals banal oder langweilig, denn er kennt die kleinen dummen Seelen seiner großen glatten Lieblinge genau und versteht die Sprache ihrer Hufen, Ohren und Nüstern.

Bald wird es ihm zum heiligen Symbol, das ihm gegeben ist, seinen Leiden und Freuden Ausdruck zu verleihen: Da wird es zum frohen Träger heiterer Springinsfeld-Gedanken oder zu jenem dämonischen Ungeheuer, das auch an trüben Tagen die Seelen eines Rethel, Böcklin, Stuck und Meunier erschauern machte.

Immer aber umweben es seine geschickten Finger mit einem Hauch von Poesie, den nur eine echte große Liebe verleihen kann, eine Liebe, die angeboren ist wie die Gottesgabe künstlerischer Darstellung.

Voelckerling verwendet mit Geschmack zu seinen kleinen Kunstwerken die verschiedensten Materialien. Seine entzückende Statuette »Der Sprung«, die sich im Leipziger Museum befindet, ist in leicht getöntem Wachs gegossen, das der duftigen Anmut des zarten Werkes sehr zu statten kommt, das »Elend« wurde in melancholisch grauem Zinnguß hergestellt, für seine »Europa mit dem Stier« verwendete er in glücklicher Weise eine tief dunkle mit einer goldigen Bronze.

Neuerdings hat sich Voelckerling auch als Porträtist mit Erfolg betätigt, er vermag dem Marmor seiner Damenbildnisse eine duftige Weichheit zu verleihen, die sie aller groben Wirklichkeit entkleidet und sanft malerisch im Raume löst. KUNO GRAF HARDENBERG.



FRED VOELCKERLING—DRESDEN. Kleinplastik »Der Sieger«.



FRED VOELCKERLING—DRESDEN. KLEINPLASTIK »DER SPRUNG«.



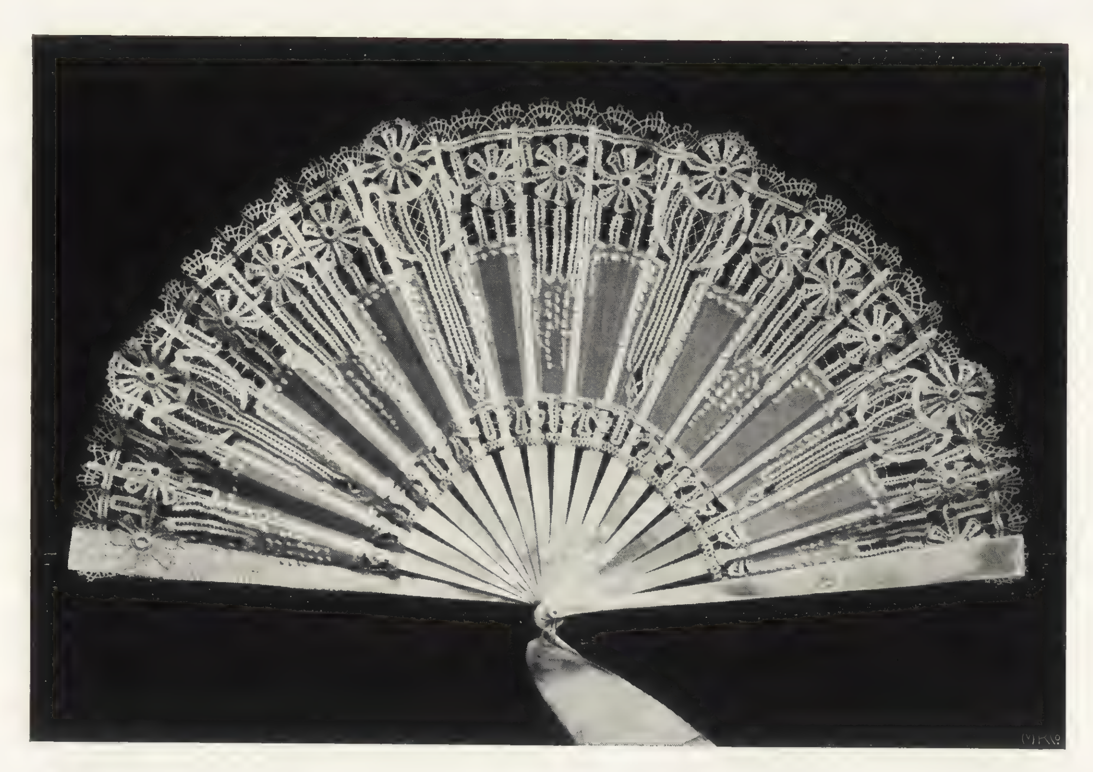
FRED VOELCKERLING—DRESDEN. KLEINPLASTIK »ELEND«.

BERLINER MINIATUREN-AUSSTELLUNG 1906.

Am 29. Oktober wurde in den Räumen von Friedmann & Weber eine Miniaturen-Ausstellung eröffnet, deren Organisation in den Händen von Dr. Fritz Wolff lag. Die hier zusammengebrachte Sammlung von nahezu 1400 Stücken aus deutschem und ausländischem Privatbesitz illustriert die internationale Geschichte der Porträt-Miniatur vom sechzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert und ist zugleich eine Entwicklungs-Geschichte aller Techniken: Öl auf Pergament, Holz und Kupfer, Maleremail, Elfenbein-Miniaturen und Aquarelle auf Karton. Die Ausstellung ist in erster Linie vom kunsthistorischen, dann aber auch vom kulturgeschichtlichen Standpunkt ebenso interessant und instruktiv, wie von dem der Kostümkunde und Physiognomik. Über ihre Dauer hinaus wird sie zugleich eine Bereicherung der Künstler-Geschichte um Namen sein, die bisher gar keine oder wenig Beachtung gefunden haben. Das immerhin interessante Experiment, ob auf eine Aufforderung zur Einsendung moderner Miniaturen Gutes sich zeigen würde, ist eben nur Experiment geblieben. Unter den Besitzern der schönsten Miniaturen sind zu nennen: Kommerzienrat Arnhold—Berlin, Fräulein Chodowiecka, die Enkelin Daniel Chodowieckis, Herr von Dirksen—Berlin, Gottfried Eissler—Wien, kaiserlicher Rat Flesch—Wien, Konsul Eugen Gutmann—Berlin, Kommerzienrat Hagen—Köln, Frau Haslinger—Berlin, Baron Jenisch, königl. preußischer Gesandter in Darmstadt, Dr. Jurié von Lavandal—Wien, Herr M. Kappel—Berlin, Generalmajor von Kobell—München, Geheimrat Prof. Lessing—Berlin, Ritter von Metaxa—Wien, Geheimer Oberfinanzrat Mueller—Berlin, Generalin von Mutius—Landeck, Prof. Dr. Gustav Pazaurek—Stuttgart, Frau Dr. Oppenheim—Berlin, Herr von Pfuel auf Jahnsfelde, Guido von Rhò—Wien, James Simon—Berlin, Kommerzienrat Simon—Berlin, Alfred Strasser—Wien, Freiherr von Teuffenbach—Görz, Dr. Ullmann—Wien, Ernst von Wildenbruch—Berlin. Im Verlag von Axel Junkers Buchhandlung in Berlin ist der von Dr. Fritz Wolff verfaßte und mit einer Einleitung versehene Katalog erschienen. P. M.



FRED VOELCKERLING—DRESDEN. »Heimkehr von der Jagd«.



LENI MATTHAEI—HANNOVER. Fächer mit Klöppel-Spitze und Stickerei.

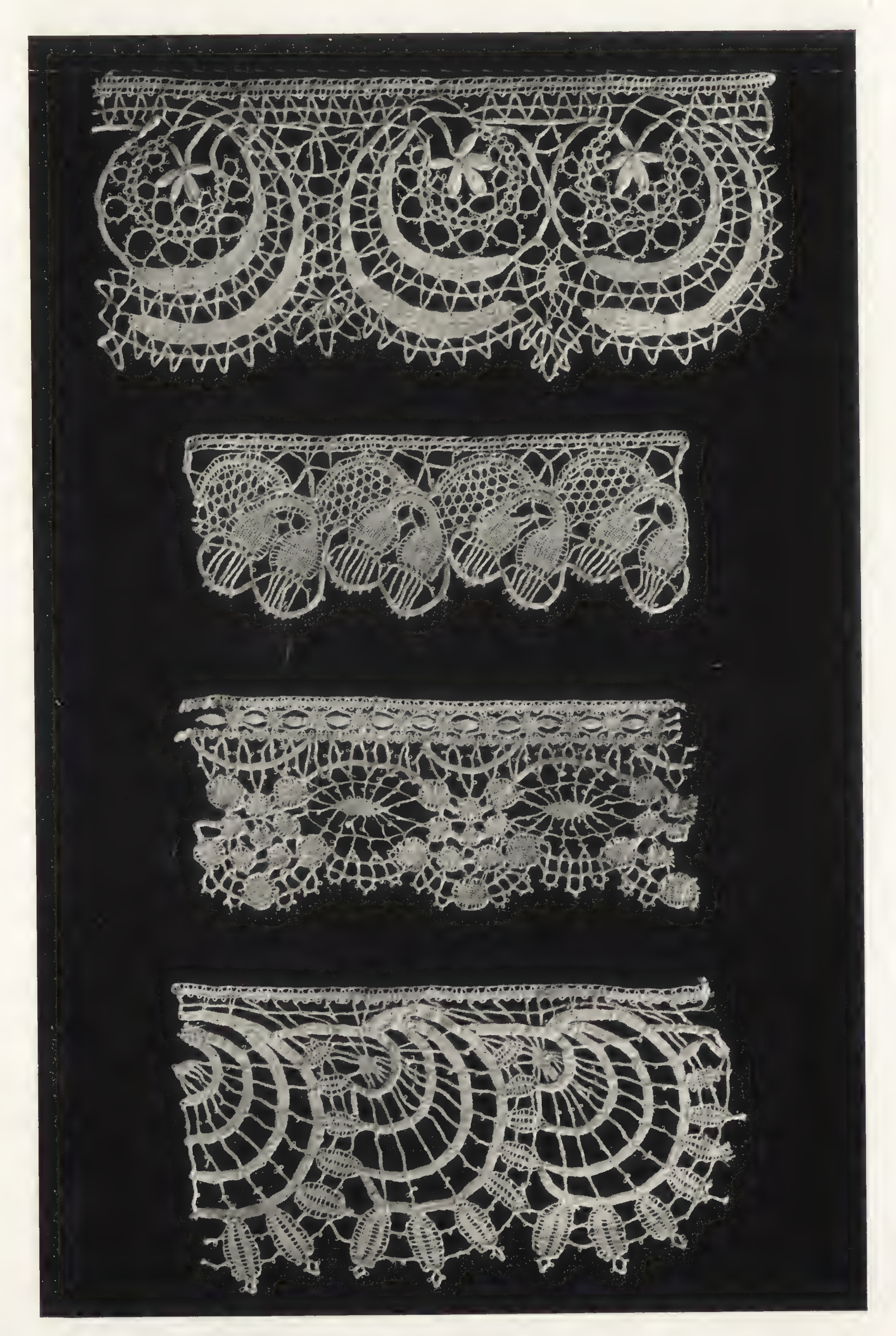
NEUE FORMEN FÜR KLÖPPEL-SPITZEN.

Auch in Zukunft wird die Maschinen-Spitze bei ihrem niedrigen Herstellungspreise den Hauptbedarf decken, wenngleich die handgearbeiteten Spitzen seit einiger Zeit wieder mehr geschätzt und verwendet werden. Unter diesen letzteren hat die Klöppelspitze als wirkungsvolle und weniger kostbare Spitze sich ganz besonders viele Freunde zurückerobert. Die eigenartigen Verschlingungen und Verknotungen ihrer Fäden, die mit bloßem Auge zumeist deutlich verfolgt werden können, geben ihr etwas ungemein frisches und reizvolles, das sie weit über die ähnlichen Maschinenspitzen erhebt.

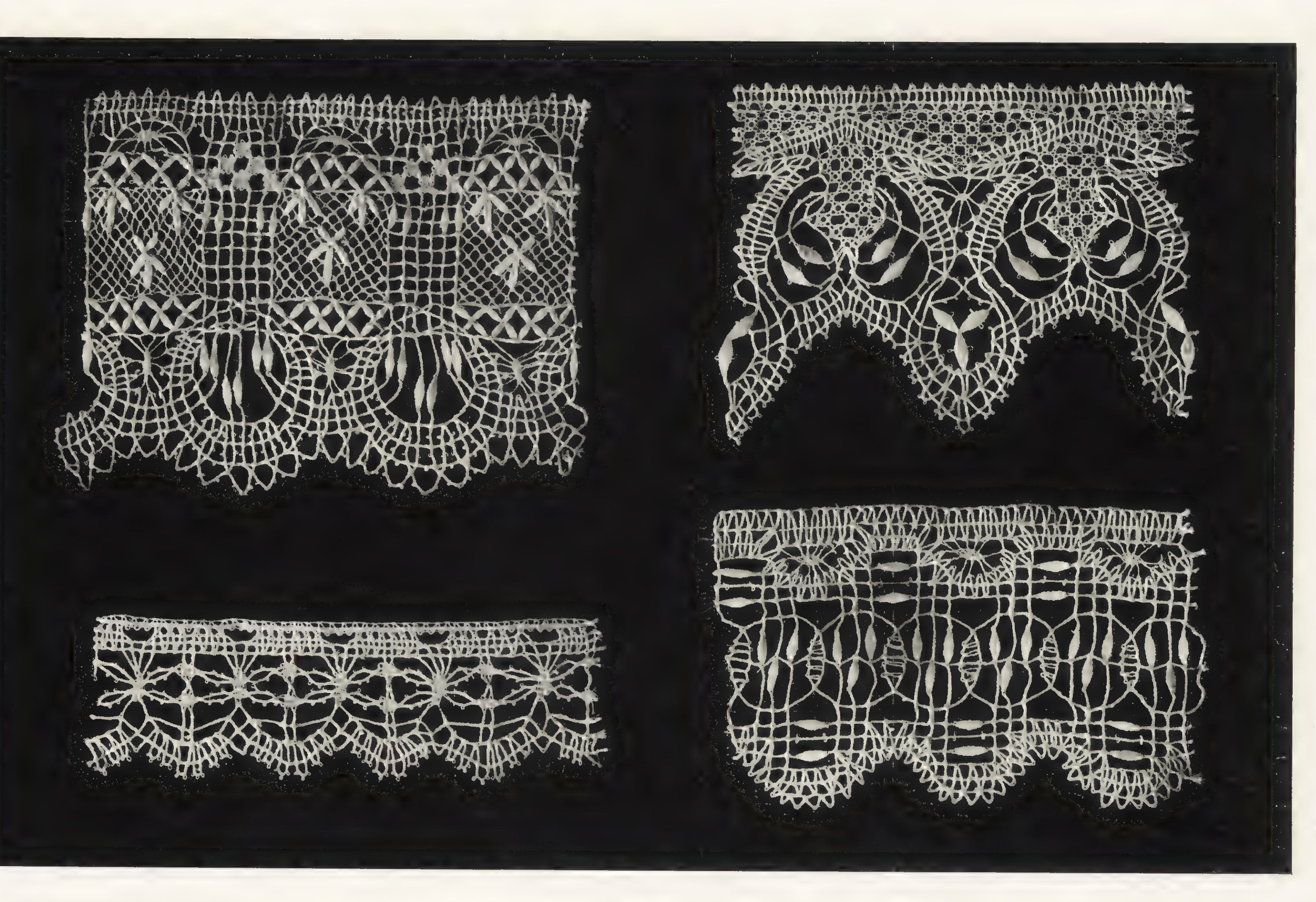
Jahrelang war die Klöppelspitzen-Industrie durch die Maschinenspitze zurückgedrängt worden, es war selbst zu befürchten, daß diese einst so blühende Industrie ganz zugrunde gehen würde. Die Verhältnisse haben sich zwar wesentlich gebessert, doch ist, wenn ein weiterer Erfolg erzielt werden soll, eine Auffrischung und Bereicherung des Motivenschatzes der Klöppelspitze unbedingt erforderlich. So ist auch die Handelskammer in Plauen wiederholt bei dem sächsischen Ministerium darum vorstellig geworden, daß der sächsischen Klöppel-Industrie mit Unterstützung des Staates von berufener Hand entworfene Muster vermittelt werden. Die Kammer hob in ihrer Eingabe hervor, daß ein Erfolg in den Bestrebungen auf Hebung der Klöppel-Industrie nur dann erwartet werden könne, wenn der Hebel bei der Verbesserung der Muster eingesetzt werde und zwar bei der Musterarbeit der Faktore, denen fast allein die Musterung obliege. Dieser Ansicht sei auch der Beirat der Spitzenklöppel-Musterschule und der Gewerbe-Zeichenschule zu Schneeberg ohne Einschränkung beigetreten.

Leider sind die nicht berufsmäßig für die Spitzenindustrie tätigen Künstler, von denen wohl in erster Linie Anregungen zur weiteren Ausgestaltung der Klöppelspitzen zu erwarten wären, jedenfalls aus Scheu vor der schwierigen Technik, noch wenig an dieses Gebiet herangetreten. Auf dem Papier allein sind allerdings neue Möglichkeiten nicht zu erproben, doch die Technik ist nicht so ungeheuer kompliziert wie sie auf den ersten Blick erscheint, ihre Grundbegriffe sind sogar sehr leicht zu erlernen. Es gehört hauptsächlich viel Handfertigkeit dazu, die zwar nur durch langjährige Übung zu erreichen ist, die aber für den Entwerfenden, der doch keineswegs schnell zu arbeiten braucht, nicht unbedingt erforderlich ist.

Die hier abgebildeten von Fräulein Leni Matthaei geklöppelten Muster sind erfreuliche Beispiele neuer Möglichkeiten. Vielleicht sind die meisten Muster etwas gar zu kompliziert und zu wenig stofflich, doch dürften sie mancherlei brauchbare Anregungen zu weiterer Betätigung geben. D. R.

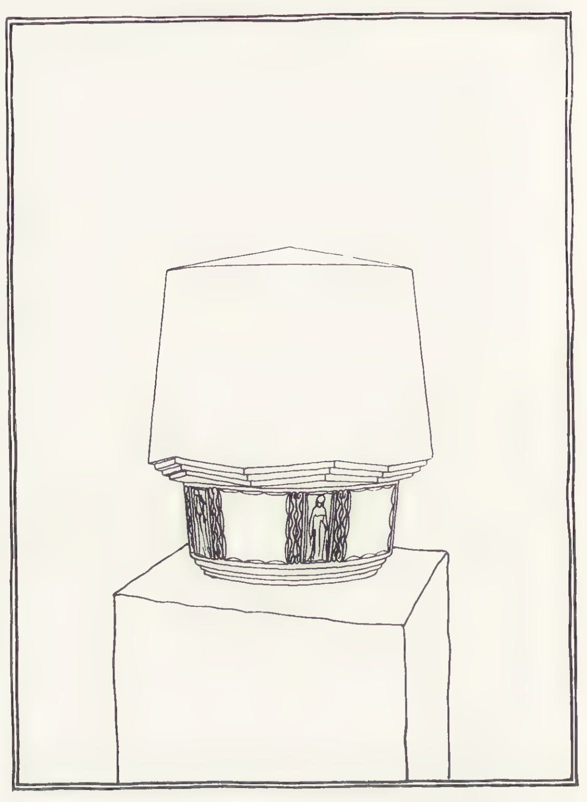


LENI MATTHAEI—HANNOVER. »KLÖPPEL-SPITZEN«.

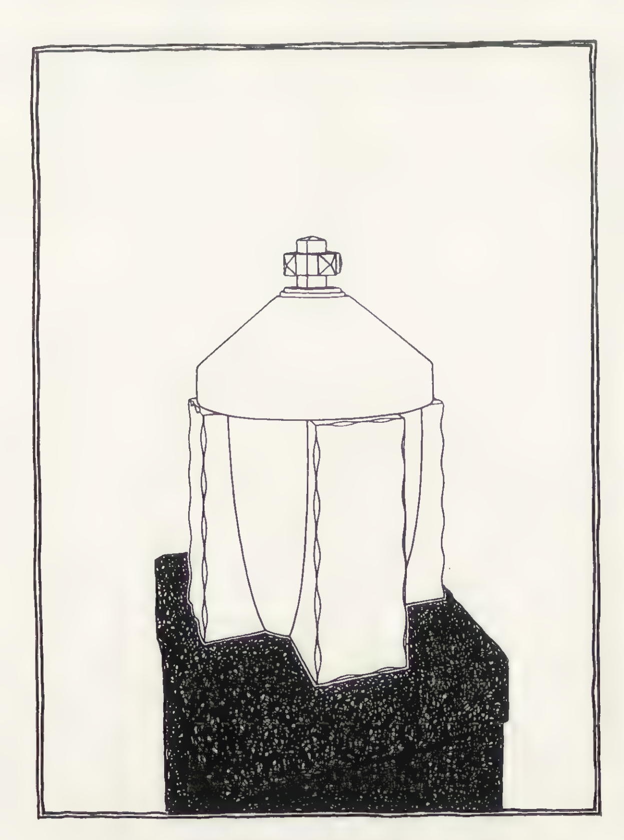


LENI MATTHAEI—HANNOVER. GEKLÖPPELTE SPITZEN.

Das Resultat dieses Wettbewerbs, daß wohl der Wert der ausgesetzten Preissumme verteilt, aber keinem der Teilnehmer ein Preis zuerkannt wurde, ist durch die Veröffentlichung im Juni-Hefte 1906 bereits bekannt. Bei den zahlreich eingesandten Arbeiten ist solches Resultat bedauerlich, doch erklärlich durch die Arbeitsweise vieler Teilnehmer. Von der Mehrzahl derselben wurden lediglich Phantasiegefäße entworfen, weil sie die Mühe scheuten, das Thema einmal zu studieren und sich um die Anforderungen und die Zwecke des spröden Stoffes zu kümmern. Auf diese Weise kamen eine Menge Arbeiten, die nichts weiter waren als Dekorations-Versuche bekannter Gefäßformen, von der Granate und Kugel bis zur Blumenschale, friedhofsmäßig beschrieben oder dekoriert durch Aufsetzen von Palmen, Fackeln, trauernden Figuren, Schlangen usw. — Vom ganzen Ernst der Todesruhe und der Würde des Friedhofs war in den Entwürfen nichts zu spüren — bescheidene Anläufe hierzu allerdings ausgenommen — ja die Mehrzahl erweckte geradezu Heiterkeit. Und doch kann in die einfachen Formen der etruskischen Aschenkiste, der germanischen Brandgefäße so unendlich viel Geist, Ruhe und Würde hineingelegt werden; schon die dem Text des Ausschreibens vorausgestellten Urnen wiesen auf andere Gedanken hin.

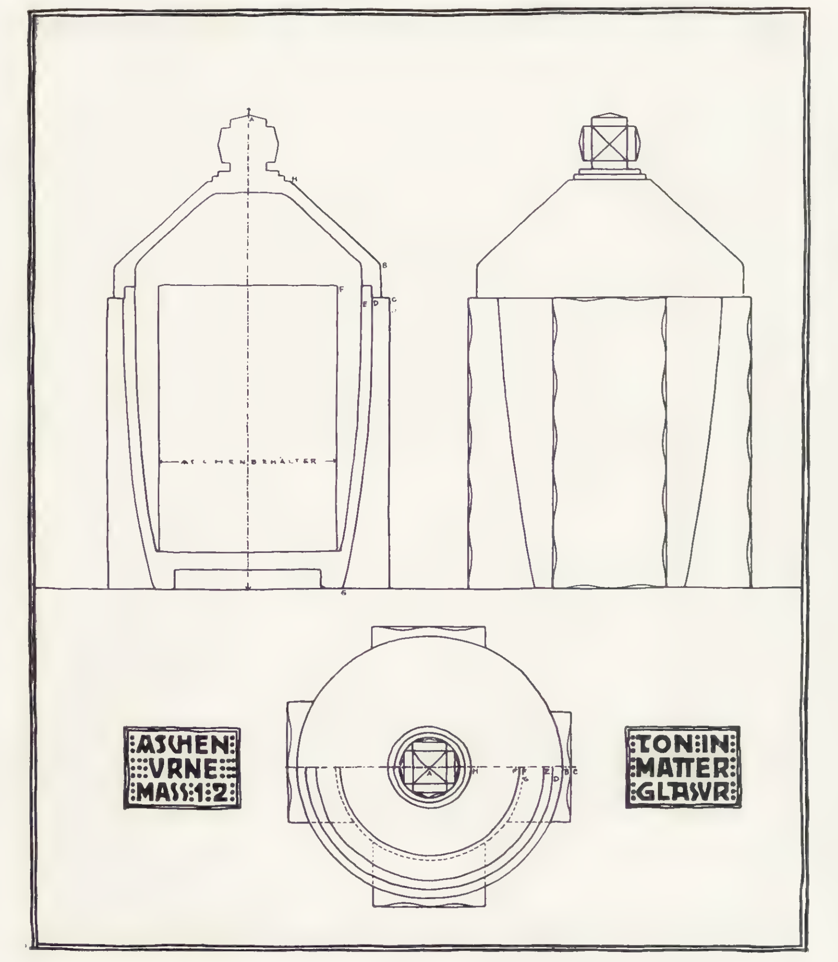


A. A. HOLUB—WIEN. Entwurf zu einer Aschen-Urne.
I. Auszeichnung. In getriebenem Kupfer.

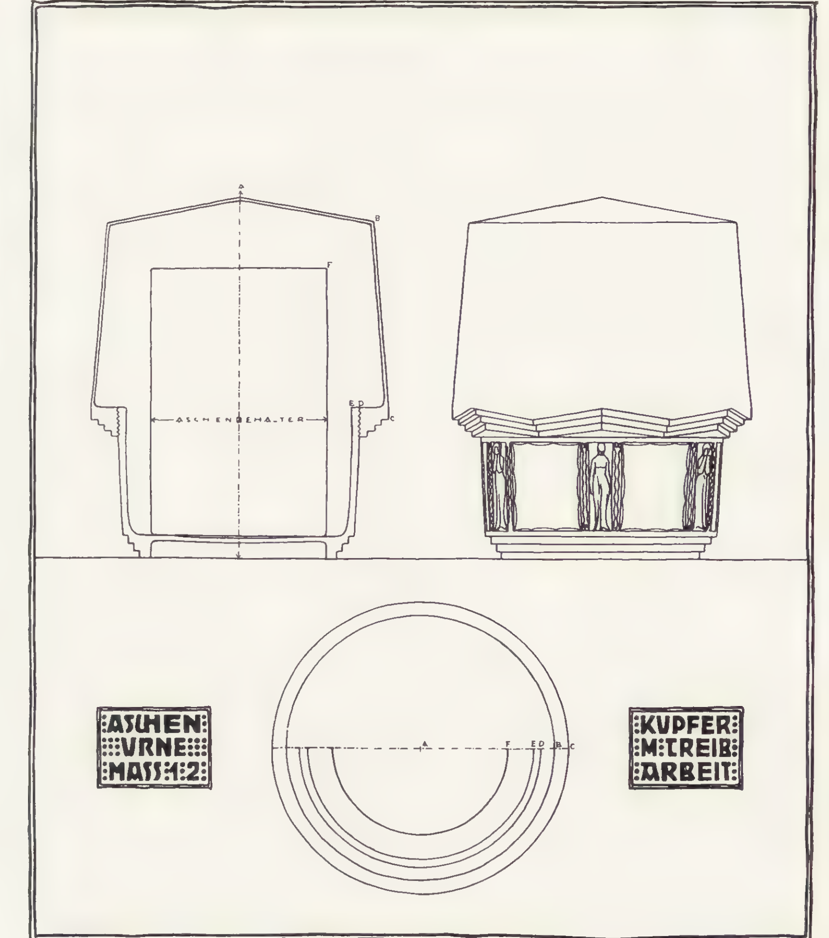


A. A. HOLUB—WIEN. Entwurf zu einer Aschen-Urne.
II. Auszeichnung. In mattglasiertem Ton.

Da man der Feuerbestattung gern den Vorwurf der Pietätslosigkeit macht, muß man verlangen, daß die Urne — als letzte Ruhestätte des Toten — in schlichter Form und künstlerisch einwandsfrei dasteht, umsomehr, als sie nur dadurch dem üblichen Grabsteinkoloß gegenüber zur Geltung kommen kann. Die Aufgabe, künstlerische Aschengefäße für allgemeine Zwecke zu entwerfen, wurde von den Bewerbern am Preis-Ausschreiben leider nicht gelöst, obschon der Gegenstand der Betätigung der besten Kräfte wert war. E. B.

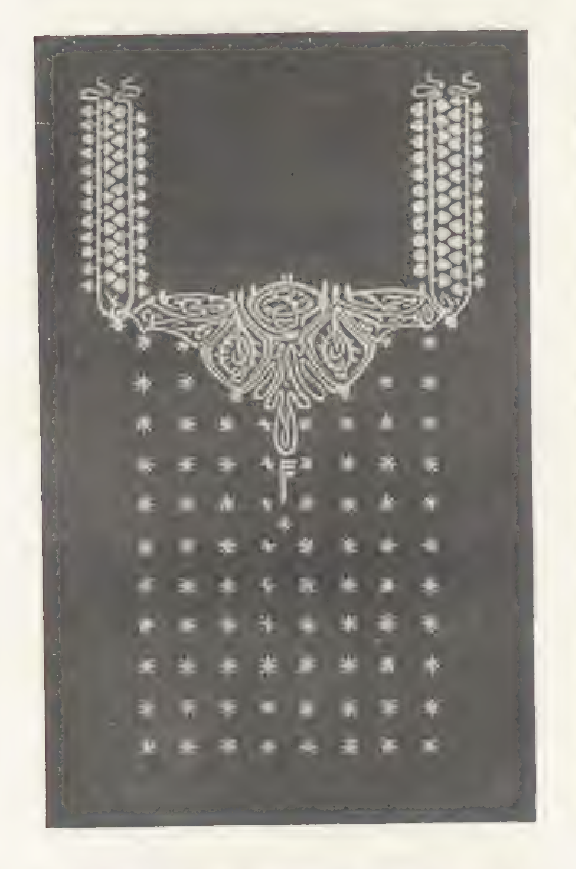


ARCHITEKT ANTON ADOLF HOLUB—WIEN.



AUFRISS UND SCHNITT NEBENSTEHENDER ENTWÜRFE ZU ASCHEN-URNEN.

Im Wettbewerb der »Deutschen Kunst und Dekoration« als relativ beste Lösungen mit Auszeichnungen bedacht.









FRIEDRICH FELGER—WAIBLINGEN. ENTWÜRFE ZUR ORNAMENTALEN AUSSCHMÜCKUNG VON BUCH-TITELN.



PAUL BÜRCK—ROM.
LITHOGRAPHIE »PORTRÄT«



PAUL BÜRCK—ROM. Ölgemälde: »Frühling«

PAUL BÜRCK-ROM.

Im September 1903 hat Volbehr zuletzt in dieser Zeitschrift über Paul Bürcks Entwicklung gesprochen.*) Inzwischen ist der Künstler rüstig weiter gewandert und hat vor kurzem Gelegenheit gehabt, in einer großen Monumental-Aufgabe die Summe seines Könnens zu ziehen. Das Ergebnis darf auf allgemeine Beachtung Anspruch machen.

Von einem hat sich Bürck hoffentlich für immer befreit, von der üppig wuchernden Phantastik, die mit Vorliebe die Gestaltung abstrakter Begriffe aufsucht. Blätter, wie die Darstellung der »Lieblichkeit« oder der »Energie des Bösen«, des »Schleichenden« oder der »Macht« weisen die letzten Jahre nicht mehr auf. Diese Selbstbefreiung ist eine Tat. Denn sie zeigt die zunehmende Reife des Künstlers, der es jetzt verschmäht, zeichnerische Bizarrerien durch eine prunkhafte Deutung aufzublähen. Als Dokumente einer gärenden Entwicklung mögen ja jene Blätter einen eigenen Reiz bewahren — fast systematisch hat Bürck in ihnen die Gestaltung moderner Stimmungen und Probleme in Angriff genommen, sodaß die nachträgliche Aufreihung der Zeichnungen an einem einheitlichen Faden nicht allzu gezwungen ausfiel**) — aber er tat doch weise daran, die Manier abzuschließen und die Reihe durch ein schlicht einfaches Blatt wie das vom »Sterben« zu objektivieren.

*) Vgl. auch Band IV 1889, Seite 341—383 und Band VIII 1901, Seite 328—331 und Seite 497—536.

**) Sie sind zusammengefaßt unter dem Titel »Symphonie« erschienen bei G. Grote—Berlin 1904.



PAUL BÜRCK--ROM.
GEMÄLDE: »VORFRÜHLING«

Es dringt eine zunehmende Helligkeit und Fröhlichkeit in seine Arbeiten hinein. Seine Landschaftsstudien führen frische Luft in die muffige Atmosphäre der Symbolisterei. Noch wird das Pittoreske allzusehr betont, noch sucht er romantische Felsschluchten und Bergbäche auf: doch schon kann ihn das einfache Motiv eines Feldwegs fesseln. Auch die Lithographien zeigen diese Entwicklung vom pathetisch Absichtlichen zum schlicht Natürlichen. Es soll dabei der wuchtige Wurf in der Gestaltung des Erdgeistes nicht übersehen werden, aber es liegt doch etwas aufdringlich Theatralisches in der Auffassung. Nach all dem Pathos erquickt es, einmal ein harmlos humorvolles Blatt in dem »Flötenden Faun« zu sehen, der übrigens recht hübsch in den Raum hineingesetzt ist; noch glücklicher wirkt das Frauenbildnis, über das eine sonnige Stimmung ausgegossen ist und damit der Ausdruck eines still gefesteten Glückes, wie er dem Maler bisher ganz fremd war.



PAUL BÜRCK—ROM. Ölgemälde: »Bildnis«

Im vorigen Jahre siedelte Bürck nach Rom über. Es ist Herkommen geworden, daß dort die Deutschen unvermittelt und plötzlich ihren Beruf als Monumental-Künstler entdecken. Bürck hatte dies nicht nötig, er machte keine Wendung auf seinem Wege, nur daß das Tempo seiner Schritte ein schnelleres wurde. Denn das Ziel des Monumental-Bildes, der plastischen Malerei hatte längst, wenn auch nebelhaft vor seinen suchenden Augen gestanden. Nun treten die Umrisse körperlicher hervor, er wird sich darüber klarer, was er will und kann, und ein plötzliches Überhasten seines Schaffens ist die Folge. Er nimmt sich nicht die Zeit, den Fleiß des technisch Handwerksmäßigen auf seine Werke zu verwenden; sein Interesse erlahmt, sobald er sein Hauptproblem, die Raumverteilung des Körperlichen, gelöst hat, und auch die Abwägung der Farbentöne macht er sich leicht. Aber wie viel Großes steckt doch noch in diesen römischen Gemälden! Man muß schon ein böswilliger Kritiker sein, wenn man über manchen Unfertigkeiten den hohen Zug in der Linienführung des Gemäldes »Frühling« übersieht; die Gegenüberstellung des männlichen und weiblichen Aktes ist edel, durchgeistigt und in schönem Kontrast gedacht. Wenn nur nicht das konventionelle Kind zwischen den beiden samt dem Gewandwulst so burschikos sorglos hingestrichen wäre! Im »Inferno« ist besonders die Mittelfigur von pompöser Kraft erfüllt; leider wirkt das Bild farbig so monoton durch die fast ausschließliche Verwendung eines häßlichen Rotgelb. Den ungetrübtesten Genuß bietet das weibliche Porträt, das uns in der Stellung der Beatrice Cenci von Guido Reni entgegentritt; der tiefe Blick der Augen, der stillbewegte Ausdruck der feinen Züge bleibt dem Beschauer lebendig. Zu den oft über-



PAUL BÜRCK—ROM. Lithographie: »Alpensee«

hitzten figürlichen Entwürfen bilden die landschaftlichen Skizzen den ruhig wohltuenden Gegensatz. Besonders die entzückenden Federzeichnungen nach Motiven der Campagna di Roma zeigen eine bedeutende künstlerische Höhe*), indem sich der Maler der Natur ganz unterordnet, ihr nicht die Marke seines Geistes aufprägen will und doch mit sicherem Blick die für den Eindruck entscheidenden Züge heraushebt.

Anfang dieses Jahres bot sich dem Künstler die erwünschte Gelegenheit, in einer größeren Arbeit seine Kraft zu versuchen. Soeben war der schöne Neubau der städtischen Töchterschule in Essen a. d. Ruhr vollendet worden, und Bürck erhielt den Auftrag, die Aula durch ein Wandgemälde zu schmücken. Es war eine schöne und dankbare Aufgabe für ihn. Er fand einen Saal vor, der — von der Ornamentiasis noch nicht angefressen — durch die edeln Formen seiner Verhältnisse einfach und ruhig wirkte; die vornehme Farbenzurückhaltung an den Wänden und der Decke — es war nur ein Hell- und Mittelgrau mit einem matten Gelb und wenigen sparsamen Goldlinien zur Verwendung gekommen — mußte auch auf den Ton des Gemäldes bestimmend einwirken und jede Härte im Keime ersticken.

Bei der Wahl seines Vorwurfs wurde dem Künstler größtmöglichste Freiheit gelassen und ihm nur gesagt, daß ein historischer Maskenzug ebensowohl wie eine schwindsüchtige Allegorie auf alle Fälle verpönt sei, daß aber das modernste pädagogische Schlagwort »Freude an der Schule« laute und daß diese Daseinslust in dem Gemälde zum Ausdruck kommen möge.

Der erste Entwurf, eine rein figürliche Darstellung tanzender Mädchen, erschien zu aufdringlich für die Raumverhältnisse des Saales, dagegen wurde die Einfügung dieser Gruppe als Staffage in eine große Ideallandschaft gebilligt. Von Juli bis September hat dann Bürck an der Ausführung dieses Entwurfes gearbeitet.

*) Auch diese Blätter hat die Grotesche Verlags-Anstalt zum Zweck der Herausgabe erworben.



PAUL BÜRCK—RO[M

IN DER HÖH. TÖC[H

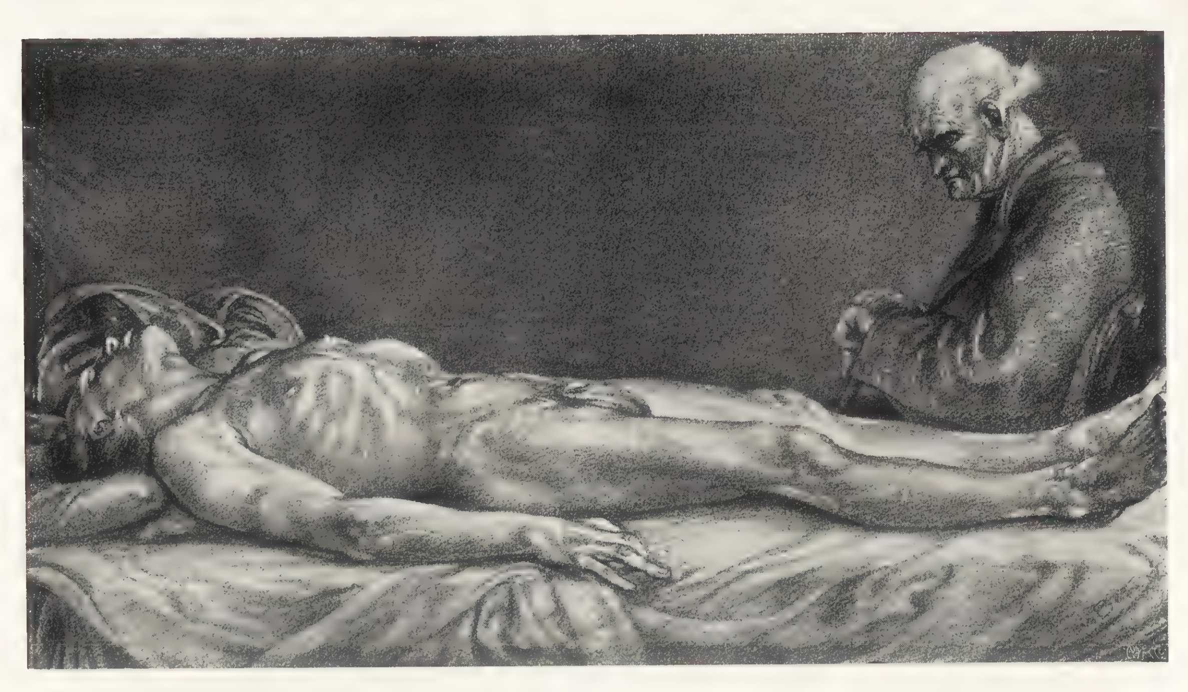


WAND-GEMÄLDE

SEN A. D. RUHR.



PAUL BÜRCK—ROM.
LITH.: »SCHALMEI-BLÄSER«



PAUL BÜRCK—ROM. Lithographie: »Sterben«
Aus der »Symphonie«, G. Grotescher Verlag.

Das Bild fügt sich recht glücklich in die Architektur ein. Die Holz-Täfelung, zwei schwach vorspringende Pilaster und das darauf ruhende Gesims bilden den natürlichen Rahmen einer 7 m langen und 3 m hohen Wandfläche; auf ihr sind direkt die Farben al fresco aufgetragen. Der duftige Ton des Kolorits ist der Stimmung des Saales zart angepaßt; nur im Vordergrunde tritt ein sattes Grün kräftiger hervor, wird aber weiter zurück fein abschattiert bis zum verschwimmenden Grau der Ebene rechts; dazu kontrastiert ein mattes Hellblau des Himmels und des Alpensees sowie ein nebelhaftes Bläulichviolett in den Bergen. Den Stimmungs-Mittelpunkt bildet eine ausgelassene Mädchenschar, die sich im Reigen schwingt; zu ihren hellen Gewändern bringt die düstere Schattenseite eines bewaldeten Bergrückens den erwünschten Gegensatz; dahinter lichtet es sich wieder, und ein langgestreckter See wird sichtbar; den wuchtigen Abschluß bildet die Masse des in gigantischer Höhe ansteigenden Schneegebirges, das aber doch nicht schroff abwehrend dasteht, sondern, einen Aufstieg andeutend, den Blick zur Spitze hinaufführt. Die Gegensätze der beiden Seiten sind mit feinem Instinkte abgewogen: links die dunkle heimliche Verschlossenheit des Alpenhochtals und ein Übermaß krauser Linienformen — rechts die Ruhe des horizontalen Wasserspiegels und der vertikalen drei Bäume und dahinter die freie offene Ebene, die — wie auch die Wolke darüber — hinausweist aus dem Bilde in eine unendliche Ferne. Wir sehen tief in das Herz einer Wunderwelt, und wie selbstverständlich erscheint uns die Lebenslust der tanzenden Mädchen: »Wie ist doch die Erde so schön, so schön!«

Paul Bürck hat mit diesem Gemälde ein glücklich eindrucksvolles Werk geschaffen, bei dessen Anschauen die Jugend froh heranwachsen, das anregend, belebend und erhebend auf Kleine und Große wirken mag. Dem weiteren Vorwärtsstreben des Künstlers ein herzliches Glück auf! —

ESSEN-RUHR. PAUL BORCHARDT.



PAUL BÜRCK — ROM.
GEMÄLDE: »INFERNO«



PAUL BÜRCK IN ROM.
LITHOGRAPHIE: »FAUST«



PAUL BÜRCK — ROM.
LITHOGRAPHIE: »PORTRÄT«



PAUL BÜRCK—ROM.

FEDER-ZEICHNUNG AUS DER »REISE NACH ROM«.
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin.



RUDOLF MARCUSE—BERLIN. Bronze: »Gladiator«

RUDOLF MARCUSE–BERLIN.

Ob nicht die Berliner Bildhauer einen guten Tag leben! Wer sich auf patriotischen Marmor versteht, hat alle Hände voll zu tun. Zwar heißt es, daß uns die plastische Geschichts- und Heldenklitterung nachgerade bis zum Halse stehe. Merkwürdiger Weise hindert das aber nicht, daß von Berlin bis Posemuckel sich jedes Städtchen eine Siegesallee zulegt. Man mag nun spotten wie man will, der plastische Zug unserer Zeit ist nicht hinwegzudeuteln. Und so findet jeder Bildhauer, der seine Sache versteht, alsbald ein dankbares Publikum und wohl gar eine gläubige Gemeinde. Wer einmal in einer Kunstvereins-Verlosung eine kleine feine Bronze gewinnt, der freut sich wie ein Schneekönig, während ein gewonnenes Bild von vorn und hinten beäugelt und bemäkelt wird. Eine Bronze kann man anfassen, streicheln und liebkosen, drehen und wenden und sogar von hinten hat sie ihre Reize, was man von einem Gemälde gerade nicht behaupten könnte. Dieses sinnliche Wohlgefallen an der Plastik ist aber erst jüngeren Datums. Ein ganzes Menschenalter war das Bildwerk unpopulär, weil ihm die akademisch gipserne Öde aus den leeren Augen glotzte. Jetzt ist das anders geworden, jetzt schaut so ein lüsterner, lachender, werbender Funkelgeist aus den modellierten, getönten, patinierten, vergoldeten, verbernsteinten, veredelsteinten Augäpfeln. Und was die Plastik etwa an steifleinener und feierlicher Würde verloren, das hat sie andererseits gewonnen an prickelnder Lebendigkeit und Zutraulichkeit. Die moderne Skulptur beansprucht keinen Hausaltar für sich, sie will mit uns leben und guter Dinge sein. Kurz und gut, die Bildhauer sind aus dem siebenten und langweiligsten Himmel auf die grüne und kurzweilige Erde herniedergestiegen. Neben den Massen-Denkmalsbonzen erblüht gegenwärtig ein neues Geschlecht von Bildhauern in Berlin, deren Arbeiten eine behaglich

anheimelnde Sinnenfreude fördern, und gerade diesen Künstlern, zu welchen auch Rudolf Marcuse gehört, flutet aus weitesten Volkskreisen eine amoureuse Sympathie entgegen.

Marcuse steht erst seit vier Jahren im öffentlichen Kunstgetriebe. Aber seine Erfolge kamen Schlag auf Schlag. Vor drei Jahren rückte er mit seinem Fechter in das Vordertreffen der jungen Plastik. Daneben stellte sich der kitzliche Faun. Fechter und Faun wurden durch den famosen Bronzeguss der Aktiengesellschaft Gladenbeck in Berlin W allerorten heimisch. Im vorigen Jahre meisterte Marcuse einen großen Brunnenwurf in Gestalt eines Jünglings, welcher einer Schlange die im Wasserstrahl hochzischende Seele auspreßt. Daneben stand wieder der vergnügte Junge, welcher mit den kläglich miauenden Kätzchen prachtvolle Hantel-Übungen anstellt. Endlich A. D. 1906 schwärmte Marcuses Schaffen in einer vielköpfigen Sonderausstellung aus und in dieser plastischen Parade debütierte u. a. die tanzende Salome und genoß dabei alle Ehren einer Primadonna. Die große Ausstellung eben dieses Jahres brachte außerdem noch Porträtbüsten, welche den Kreis der Talentproben vervollständigten.

Es spricht für die glückliche Vielseitigkeit des Künstlers, daß man sich nicht entschließen kann, einem der hier vorgeführten fünf Werke vor allen andern die Palme zuzuerkennen. Beginnen wir also mit dem Fechter. Das antike Profil samt der Stirnbinde und das kurze römische Stoßschwert kennzeichnen den impulsiven Jüngling als einen Gladiator, der nicht mit Zentnermuskeln wirtschaftet, wohl aber mit einer blitzschnell anspringenden Intelligenz seinem Gegner in die Rippen zu fahren entschlossen ist. Wie der Geist die Form beseelt, sieht man hier an diesem wundervoll trainierten und fein modellierten Körper, der ein auserwähltes Paradigma der Muskelartikulierung darstellt. Die Vortrefflichkeit der Arbeit bedarf weiter keines Nachweises. Im entgegengesetzten Pol der Plastik wurzelt die



RUDOLF MARCUSE—BERLIN. Bronzegruppe: »Frost«





RUDOLF MARCUSE—BERLIN. Bronze-Statuetten. »Faun« und »Knabe mit Katze«

Gruppe der Wegmüden, die mich an Jean Valjean und sein Pflegekind aus Victor Hugos Roman »Die Elenden« erinnert. Sprüht im Fechter die falkenkühne Energie, so ist es hier ein empfindsam weiches Abtönen und Abrunden, welches den Beschauer zum Mitempfinden nötigt. Dort funkelt eine stahlharte Feinheit der Modellierung, hier zuckt ein warmer Puls, der die Form adelt und eine Art von tragischer Erschütterung anbahnt. In das unerschöpfliche Gebiet des arkadischen Humors führt uns der Faun, den die losen Nymphen an seiner schwächsten und kitzlichsten Stelle zu attackieren Miene machen. Die feiste und zottige Klobigkeit dieses Naturburschen, der wollüstig unter den elektrisierenden Fingerspitzen seiner Widersacherinnen aufschauert und auf das heitere Behagen die unsagbare Grimasse aufsetzt und dann die gewundene Linie, welche durch die auf einem Huf balanzierende Körperkonstruktion herläuft, alles das ist wirklich vortrefflich gemeistert. Daneben sehen wir nun die elegante und lebensprühende Arbeit in grau getönt patinierter Bronze. Wie fein ist der pralle Kindskörper studiert, eine wie vortreffliche Basis für den anatomischen Aufbau ergeben die parallel gestellten und enggeschlossenen Füße! Überhaupt versteht es Marcuse, den



RUDOLF MARCUSE—BERLIN.
* BRONZE-STATUETTE: »SALOME« *



TIFFANY STUDIOS—NEW-YORK. Dreiteiliges Fenster in Kunstverglasung.

naiven Frohsinn jungen und jüngsten Lebens ohne gesuchte Pose in die Erscheinung zu setzen. Eine Impression des sinnlich berauschenden Tanzes stellt sich endlich in der Salome dar. Während das Inkarnat der Statuette schwarz patiniert ist, hat der antike Lendenschurz einen goldig grünlichen Hauch, Augen und Haar aber funkeln in ausgesprochenem Goldton. Diese Tonskala vergegenständlicht den exotisch orientalischen Zauber, der einer Salome so wohl ansteht. Die lockende Glut des Tanzes ist eben auf den extatischen Höhepunkt gelangt, wo der warmglänzende, schlangenhaft schmiegsame Körper sich den bewundernden Blicken preisgibt und den Beifall des Königs und seiner Kumpane herausfordert. Vollends schwül wird der Tafelrunde zu Mute werden angesichts der schwärmerisch verzückten Augen, die sich schon im Blut des Täufers ersättigen, und angesichts des lechzenden Mundes, der seinen heißen Odem durch die feinen Finger sausen läßt... M. RAPSILBER.

Kunstverglasungen von Tiffany—New-York.

Schon wiederholt sind an dieser Stelle Arbeiten der Firma Tiffany—New-York vorgeführt und besprochen worden. So enthält Band XI auf S. 183—192 eine größere Kollektion der entzückendsten Glas- und Metallwaren, sowie einige Kunstverglasungen dieses für das moderne Kunstgewerbe so verdienstvollen amerikanischen Hauses. Auch sind Tiffany-Gläser des öftern in Ausstellungen vorgeführt worden, so daß wohl die Mehrzahl unserer Leser schon mit diesen Erzeugnissen bekannt sind. Die heutige Veröffentlichung umfaßt nur drei Verglasungen, und dabei lassen die Reproduktionen das Beste

TIFFANY STUDIOS-NEW-YORK.



GROSSES FENSTER IN KUNST-VERGLASUNG.

dieser Arbeiten nur erraten. Der Schmelz der Farben, die fast bezaubernd wirkende Transparenz des eigenartigen und kostbaren Glases, das Tiffany nach eigenem Verfahren herstellen läßt, fehlen den Abbildungen leider ganz. Und doch vermögen diese einfarbigen Wiedergaben dem, der sie aufmerksam betrachtet, zu zeigen, daß in diesen Kunstverglasungen die Eigenschaften und alle Vorzüge des Materials in meisterhafter Weise ausgenützt worden sind. Eine reiche, vornehme Gesamtwirkung ist die charakteristische Eigenschaft auch dieser Arbeiten Tiffanys; man empfindet, daß hier Komposition und Material bestens im Gleichgewicht stehen. Im Gegensatz zu der Mehrzahl der modernen Kunstverglasungen, in denen fast immer das lineare Element äußerst stark betont ist, sodaß man zuweilen glauben möchte, die Verglasung sei der schönen Bleilinien wegen gemacht worden, tritt bei Tiffanys Verglasungen das rein Malerische mehr hervor. Zwar sind auch in seinen Kompositionen die Konturen mit Nachdruck betont, die Verbleiungslinien kommen ganz zu ihrem Recht, nirgends sind sie schwächlich verborgen, aber das farbige Glas ist als wesentlichster und vornehmster Teil des Fensters betrachtet. Auf der geschickten Ausnützung der vielfältigen, zum Teil bei der Fabrikation zufällig entstehenden Reize seines kostbaren Glases sind Tiffanys Kompositionen aufgebaut; das Glas ist die Seele seiner Werke. — D. R.



TIFFANY STUDIOS—NEW-YORK. GROSSES FENSTER IN KUNST-VERGLASUNG.



OTTO SCHNARTZ. »Gedächtnis-Halle«.

HÄUSER OHNE FASSADEN.

Der Streit unserer Tage auf dem Gebiet der Bau- und Hauskunst erscheint wohl soweit geklärt, daß allgemein der Unwert des *Aufputzes* sogenannter *Fassaden* erkannt ist, mag letzterer nur früheren Bauwerken entnommen sein oder als lächerliche Zutat in sogenannter moderner Auffassung auftreten. Häuserbauen ist nicht eine Tätigkeit des Aufputzens, so wie etwa durch die Garnierung einer Fasson mit Bändern und Schleifen ein Damenhut entsteht. *Gestaltung* aus dem Wesen der Sache heraus und nicht nur *Verzierung* ist Erfordernis.

Baulicher Gedanke und Organismus soll als künstlerische Idee zu uns sprechen und zwar eine Sprache wirklichen, eigenen lebendigen Lebens muß aus baulicher Schöpfung zu uns reden, nicht das Geschwätz eines Phonographen, der Aufgegriffenes und Angenommenes wiedergibt. Hinweg mit Phrase und Pose, es ist wohl besser, weniger zu sagen als zu lügen und zu schwätzen. Zu guterletzt entscheidet doch die einfache Sprache von Länge, Breite, Höhe und auch das mit *großem Geschick Angeeignete* ist nicht *Eigenes.*

Häuserbauen heißt ein Raumbedürfnis befriedigen und ist zugleich wirtschaftlicher Vorgang und ein Akt der Kunstübung. Die Forderungen eines Raumbedürfnisses vollauf zu befriedigen, heißt eigentlich nur, sie zu künstlerischem Adel erheben, sowie ein guter Aufbau überhaupt nur auf einem guten Grundriß möglich ist.

Als *Baukunst* könnte man überhaupt die in das Künstlerische gesteigerte *Bautechnik* erkennen. So wie etwa die Statue schon im Stein steckt, so existiert für jede bauliche Aufgabe eine Lösung von wirtschaftlicher und künstlerischer Vollendung. Es gilt nur sie zu fassen oder ihr möglichst nahe zu kommen; wenig hat aber Dekorierung und Verzierung damit zu tun. Den architektonisch-künstlerischen Organismus, der in



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. »INTERNATS-GEBÄUDE«.



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. »LÄNDLICHES ATELIER-GEBÄUDE«.

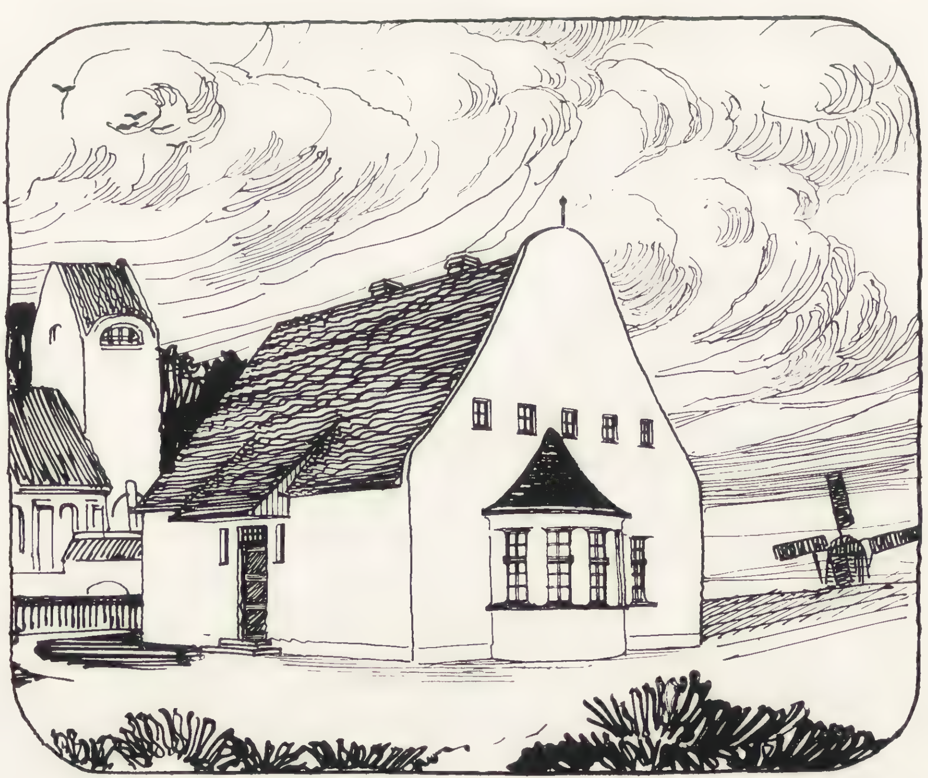


OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. »GESELLSCHAFTS-HAUS«.



OTTO SCHNARTZ——MÜNCHEN. »AUSSTELLUNGS-HALLE«.





OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. »ARBEITER-WOHNHÄUSER«.



OTTO SCHNARTZ—MÜNCHEN. »ARBEITER-WOHNHAUS«.

jeder Aufgabe eines Raum-Bedürfnisses schlummert, zu erfassen, erheischt eben höhere schöpferische Tätigkeit als die eines Dekorateurs.

Aus Zweckmäßigkeit und Bedürfnis Geborenes muß sich zusammenfügen zu ehrlicher, charaktervoller Art und Erscheinung. Wir brauchen dabei nicht altväterische Biedermeier- und Bauernhäuser zu imitieren.

Auch soll nicht die Freude am Schmuck ertötet oder das Bedürfnis nach ihm verneint werden — auch Schmuck kann eine Notwendigkeit sein, eine ästhetische. — Wie töricht wäre es auch, sich nicht am Alten zu erfreuen und von ihm zu lernen.

Sollten wir etwa deshalb ein Zusammenwirken von Wand und hohem Dach nicht anstreben, weil frühere Jahrhunderte dasselbe auch schon als zweckmäßig und charaktervoll erkannt und gefühlt haben? Sich *anzupassen* ohne *nachzuahmen* wird oft eben so wichtiges wie schwieriges Gebot sein. Kurzum, es gibt auch hierbei keine Rezepte, höchstens das eine:

Eigenes nicht *Angeeignetes,*
Künstler nicht *Artisten.*

MÜNCHEN, OKTOBER 1906. OTTO SCHNARTZ.

Der Autor der hier abgebildeten Entwürfe zu einfachen Architekturen hat in den vorstehenden Zeilen selbst ausgeführt, welche Prinzipien ihn veranlaßten, bei diesen Arbeiten auf die Verwendung unnötiger Zutaten zu verzichten. Verständnis für die verschiedenartigen Forderungen, die an ein Bauwerk gestellt werden, und die Fähigkeit mit einfachen Mitteln diese zu erfüllen, sind schätzenswerte Eigenschaften des Autors. Daß er auch bedeutendere Aufgaben lösen kann, zeigt die Veröffentlichung reicherer Arbeiten im Mai-Heft 1905 dieser Zeitschrift, mit denen er die gleichen Prinzipien vertrat wie mit den hier gegebenen Entwürfen. DIE REDAKTION.

AUSSTELLUNG FÜR WOHNUNGS-KUNST IN MÜNCHEN.

Als die moderne kunstgewerbliche Bewegung noch in den Anfängen stand, hatten die Ausstellungen für angewandte Kunst vorwiegend den Zweck, die Arbeit der Künstler zu zeigen und auf Künstler anregend und fördernd zu wirken. Daraus ergab sich, daß stets Neues und Repräsentatives gezeigt werden mußte. Das Kunstgewerbe war damals noch in erster Linie artistisch-kulturelles Problem.

Die Ausstellung, von der ich hier berichte, verfolgt einen ganz anderen Zweck. Nicht neue, überraschende Lösungen der alten Aufgaben will sie uns vorführen. Wir sollen nicht in erster Linie von Bewunderung für die Erfindung und den ästhetischen Sinn des Künstlers ergriffen werden. Sondern diese Ausstellung will gangbare, erprobte Formen vorführen, die sich bei häufiger Ausführung vom technischen wie vom praktischen Standpunkte aus als brauchbar erwiesen und ihre Anziehungskraft auf ein breiteres Publikum bewährt haben. Veranstalter des Unternehmens sind die Münchner »Vereinigten



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Salon in silbergrauem Ahorn mit gelblich-grünem Tapisseriestoff-Bezug.
Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN.

SCHREIBTISCH UND STUHL IN SILBERGRAUEM AHORN.
BLUMENTISCH IN SCHMIEDEEISEN WEISS LACKIERT.

Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Eck-Arrangement eines Herren-Zimmers.
Eichenholz gebeizt, mit rotem Lederüberzug, Zuglampe in Messing mit Seidenschirm, Tapete blau mit Schablonierung.

eine künstlerische, als vielmehr eine praktische und, wenn man will, eine kulturelle. Die Frage lautet: Hat sich das Publikum soweit entwickelt, daß es im modernen Kunstgewerbe seinen idealen Lieferanten erblickt, daß es versteht, wie sehr es auf dasselbe angewiesen ist? — Der Beitrag, den die Ausstellung zur Beantwortung dieser Frage geliefert hat, ist im höchsten Maße erfreulich! Das Speisezimmer in braun gebeizter Eiche mit schwarzen Intarsien wurde innerhalb dreier Monate sechzehnmal verkauft (Preis ca. 1300 Mark), das Wohnzimmer in Mahagoni sechsmal (Preis ca. 1700 Mk.), das Schlafzimmer in hellem Ahorn ebenfalls sechsmal (Preis ca. 1600 Mark), und diesen Erfolgen reihen sich die Verkaufszahlen der übrigen Räume in würdiger

Werkstätten für Kunst im Handwerk«, und der Künstler, der sich hier an das Volk wendet, heißt Bruno Paul. Ja, an das Volk! Das gibt schon das Thema der Ausstellung zu erkennen; es lautet: Eine Wohnung in mittlerer Preislage. Eine Wohnung, deren Preis etwa dem entspricht, was die sog. guten Bürgerkreise, die weder zu den Armen noch zu den Reichen gehören, für ihr Heim aufzuwenden pflegen. Die Bedeutung dieser Ausstellung ist also weniger



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Schreibtisch und Stühle. Mahagoni mit grünem Velvet-Bezug.
Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Empfangs-Zimmer. Mahagoni mit grünem Velvet-Bezug. Handgeknüpfter Smyrna-Teppich.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.

Weise an. Im Siegeszug des modernen Kunstgewerbes bedeuten diese Erfolge eine immerhin nicht unwichtige Etappe.

Freilich war auch gerade Bruno Paul der geeignetste Mann, um einem solchen Versuche einen günstigen Erfolg zu sichern. Seine Farben und Formen empfehlen sich dem Auge wie dem praktischen Sinne beim ersten Blick. An Eleganz übertrifft ihn Keiner, ebensowenig an Solidität und Bescheidenheit der Formsprache. Und soweit auch kunstgewerbliche Dinge Ausdruck einer Individualität und einer Zeitkultur sind, steht Bruno Paul ebenfalls seinen Mann. Er zeigt hier, was er in einer langen, mühevollen Tätigkeit an Gutem und Klarem errungen hat. Und das macht das Durchwandern seiner Räume zu einem so hohen Genuß, daß man fühlt: Das sind reife Früchte eines redlichen Wachstums, keine Experimente und keine fragwürdigen Programm-Möbel. Was Paul uns hier bietet, ist sein gesicherter Besitz. Es ist unser aller Besitz und zugleich Grund und Boden für die Keime, die in der Zukunft zum Reifen kommen sollen. Gerade das Unscheinbare, Selbstverständliche und gar nicht Pompöse, das diese Ausstellung an sich hat, ist ihre wertvollste Qualität. Denn nur die Dinge besitzen wir zu wirklichem Eigentum, die uns gewöhnlich und selbstverständlich geworden sind. Wenn man bedenkt, daß es nur etwa 15 Jahre gedauert hat, bis wir von der Tischler-Renaissance zu diesen edlen, klaren, vornehmen Raumkunstwerken ge-



BRUNO PAUL—MÜNCHEN. SCHLAF-ZIMMER IN WEISS AHORN.

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN.

EMPFANGS-ZIMMER IN HELL MAHAGONI,
STÜHLE MIT GRÜNEM VELVET-BEZUG.

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.





BRUNO PAUL—MÜNCHEN. WOHN-ZIMMER EINES JUNGGESELLEN. Eichenholz gebeizt, mit schwarzen Intarsien und grüngestreiftem Moquette-Bezug. Handgeknüpfter Smyrna-Teppich: Entw. Prof. A. O. Krüger. Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.



SPEISE - ZIMMER.

Eichenholz braun gebeizt, mit schwarzen Intarsien u. schwarzem Leder - Bezug. Wände mit Matten-Bespannung u. weiss lackierten Rahmen

Entwurf von Architekt Bruno Paul — München.

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk — München.





KINDER-ZIMMER.

Fichtenholz, weiss lackiert, Tapete grün, Silhouetten - Bilder aus farbigem Papier von Meta Honigman.

Entwurf von Architekt Bruno Paul—München.

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.





BRUNO PAUL—MÜNCHEN.

SCHLAF-ZIMMER IN WEISS AHORN.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.

langten, so hat man alle Ursache, das Tempo dieser Entwicklung zu bestaunen. Von den ersten Ansätzen zu einem modernen Kunstgewerbe bis zum vollkommenen Sieg desselben werden 20—25 Jahre vergangen sein — ich glaube, daß die Evolution selten promptere Arbeit geleistet hat, als in diesem Falle. Daß wir tatsächlich dem Endpunkte dieser ersten kunstgewerblichen Entwicklungs-Epoche nahe sind, dafür liefert die nun vom Kaiser bestätigte Berufung Bruno Pauls nach Berlin einen markanten Ausdruck. Als Direktor der Königlichen Kunstgewerbeschule wird ihm, der von Anfang an ein Führer der kunstgewerblichen Umwälzung war, ein Wirkungskreis erschlossen, in dem er zur Propagierung der neuen Ideen Unschätzbares wird beitragen können.

Die Abbildungen klären den Leser über das Einzelne der Paulschen Leistungen hinreichend auf. Im ganzen bringt die Ausstellung zwei Familien- und eine Junggesellenwohnung. Die Räume verteilen sich wie folgt: 1. Wohnung: Schlafzimmer, Herrenzimmer, Empfangszimmer. 2. Wohnung (für ein junges Ehepaar berechnet): Wohnzimmer, Speisezimmer, Kinderzimmer, Schlafzimmer und Küche. Die Junggesellenwohnung besteht aus Schlafzimmer und einem Arbeitsraum. Außerdem ist noch ein einzelner Raum vorhanden, der »Typ eines billigen Wohn-, Arbeits- und Speisezimmers« im Preise von ca. 700 Mark. Die Ausführung ist vortrefflich, die Vereinigten Werkstätten haben in allen Fällen das Vornehmste und das Gediegenste geleistet.

W. MICHEL.



BRUNO PAUL—MÜNCHEN.

Reiches Herren-Zimmer. Wasser-Eiche mit grau Ahorn-Einlage. Schwarzer, teilweise vergoldeter Leder-Bezug, Altmessing-Sockel. Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—München.

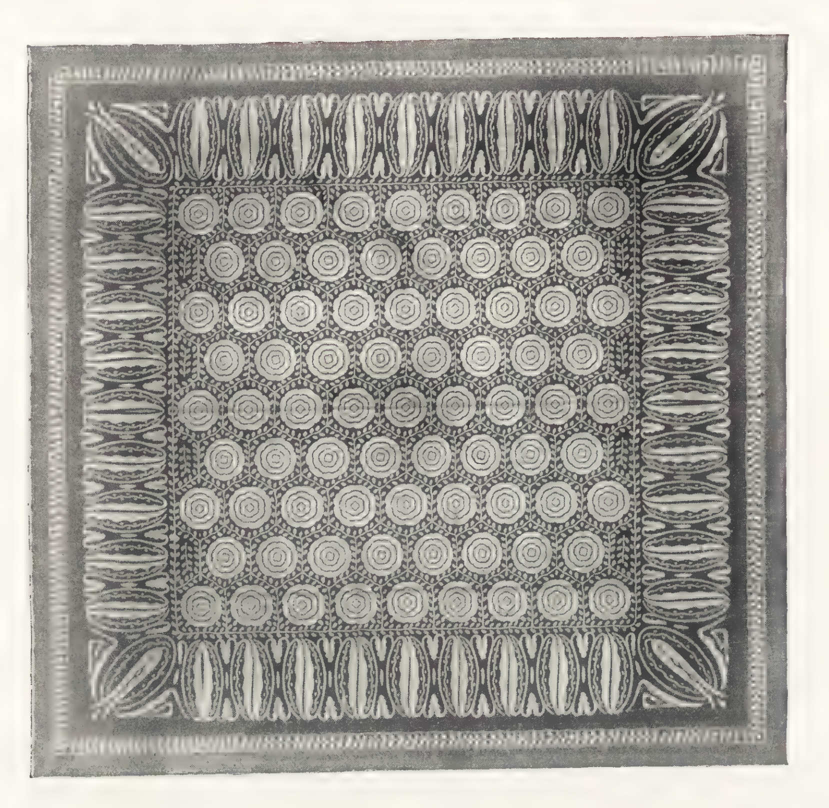
DAS PROGRAMM DER GROSSHERZOGLICHEN LEHR-ATELIERS FÜR ANGEWANDTE KUNST ZU DARMSTADT.

Die Großherzoglichen Lehr-Ateliers für angewandte Kunst zu Darmstadt bilden ihre Schüler und Schülerinnen unter Berücksichtigung ihrer Veranlagung und ihrer Ziele heran zu selbständigem Schaffen im Gebiet der angewandten Kunst und der Plastik. Die Unterweisung umfaßt: A. *Als Hauptfächer:* 1. Die Raumkunst und den Möbelbau. 2. Die Flächenkunst, das ist alle Zweige der Buchausstattung, die Kunst des Plakates,

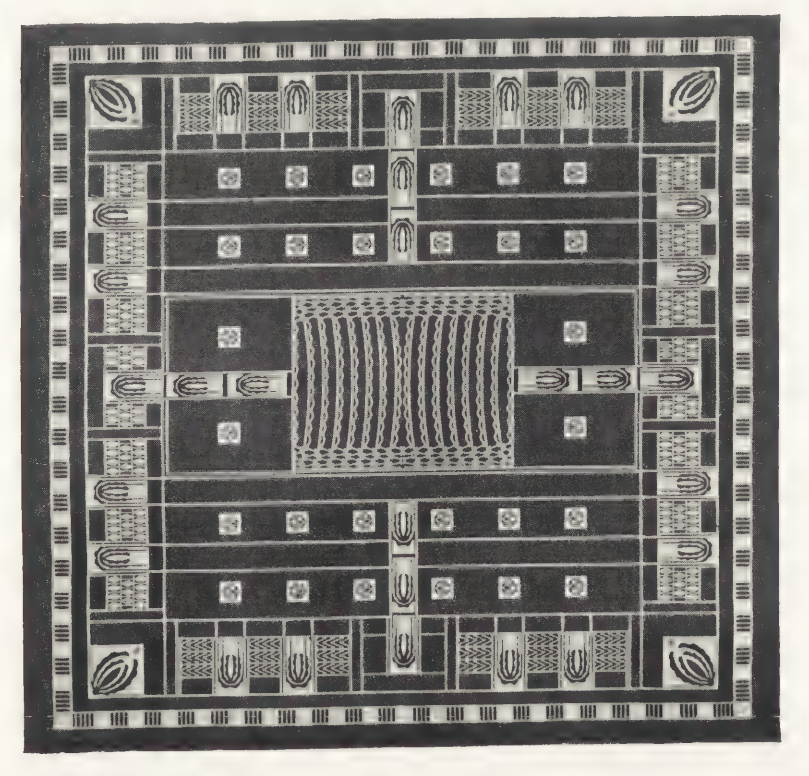


BRUNO PAUL—MÜNCHEN. Reiches Herren-Zimmer. Schwarzer, teilweise vergoldeter Leder-Bezug. Altmessing-Sockel. Handgeknüpfter Smyrna-Teppich.

PROFESSOR
O. GUSSMANN
DRESDEN.



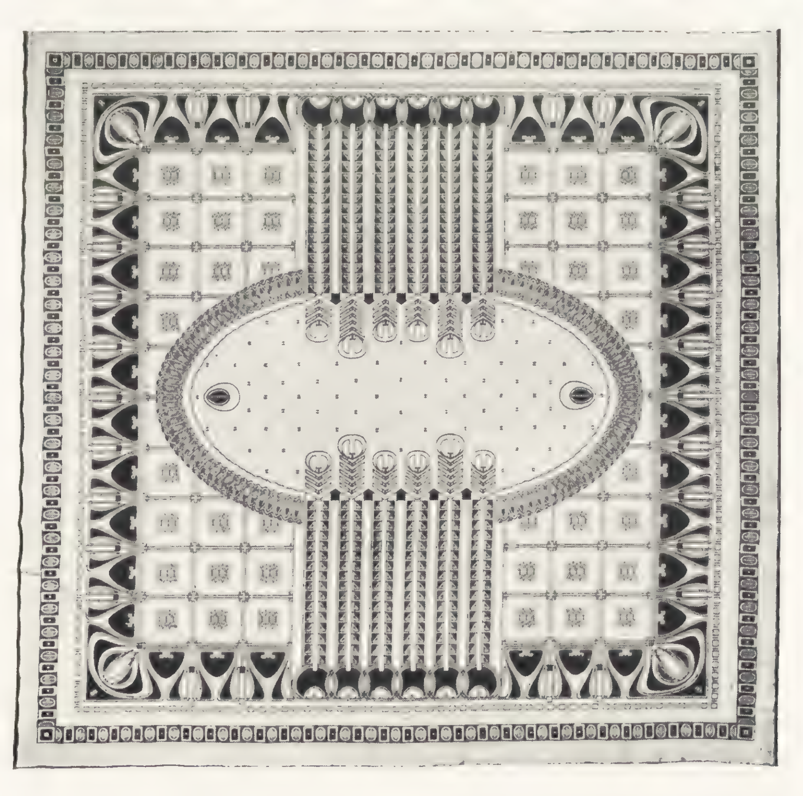
OSCAR
HAEBLER
DRESDEN.



Ausgeführt von der Mechanischen Weberei Hugo Rudolph—Walddorf in Sachsen.



OSCAR
HAEBLER
DRESDEN.



OSCAR
HAEBLER
DRESDEN.

Ausgeführt von der Mechanischen Weberei Hugo Rudolph—Walddorf in Sachsen.

das Entwerfen für Stickerei, Weberei, Kunstverglasung und Wandschmuck. 3. Die Kleinkunst, insbesondere die Edelmetall-Kunst. 4. Die Plastik. B. *Als Hilfsfächer:* Das Zeichnen und das Modellieren nach dem lebenden Modell. Der Unterricht in den Hauptfächern wird als Atelierunterricht erteilt. Die Schüler bestimmen selbst, in welchem Hauptfach und somit von welchem Hauptlehrer sie unterwiesen zu sein wünschen. Jeder Schüler ist verpflichtet, am Zeichnen und Modellieren nach dem lebenden Modell teilzunehmen.

Die Lehrkräfte der Großh. Lehr-Ateliers sind folgende: für Raumkunst: *Alb. Müller;* für Flächenkunst: *F. W. Kleukens;* für Kleinkunst: *Ernst Riegel;* für Plastik: *Heinrich Jobst.* Das Zeichnen nach dem lebenden Modell findet auf Kosten der Anstalt in der Kunstschule des Malers *Adolf Beyer* dahier statt. Der Unterricht im Modellieren wird von dem Bildhauer der Großherzoglichen Lehr-Ateliers erteilt. Soweit es mit den Interessen der Großherzoglichen Keramischen Manufaktur vereinbar ist, wird deren Leiter *J. J. Scharvogel* Schüler zur künstlerischen Ausbildung in der Keramik annehmen.

Schüleraufnahmen können zu jeder Zeit stattfinden; die Aufzunehmenden sollen das 17. Jahr vollendet haben. Anmeldungen sind schriftlich unter Beifügung von Nachweisen über das erreichte Können, sowie eines Lebenslaufs bei dem Kurator der Großherzoglichen Lehr-Ateliers, Kabinettsbibliothekar *Zobel,* einzureichen. Wird eine Anmeldung angenommen, so hat der Angemeldete zunächst einen Probekurs, der bis zu einem Monat dauert, nach seiner Wahl in einem der Hauptfächer zu absolvieren. Nach Ablauf des Probekurses wird die Aufnahme schriftlich erteilt oder abgelehnt. Hat ein Schüler seine Fähigkeit zu selbständigem künstlerischem Schaffen in einem der oben aufgeführten Hauptfächer dargetan, so erhält er beim Abgang von den Großherzoglichen Lehr-Ateliers hierüber ein Zeugnis.

Das Schuljahr beginnt am 1. Oktober und schließt Mitte Juli. Es zerfällt in Winter- und Sommer-Semester. Das Unterrichtshonorar beträgt je 25 Mark für das Quartal von Anfang Oktober bis Weihnachten, für das Quartal von Neujahr bis zu den Osterferien und für das Sommer-Semester, sonach für das ganze Jahr 75 Mark.

Erfolgt der Eintritt in der zweiten Hälfte des Quartals oder des Sommer-Semesters, sind nur 12.50 Mark für die Zeit bis zum nächsten Quartals- oder Semesterschluß zu entrichten. Für den Probekurs ist eine Sondergebühr von 10 Mark zu zahlen. Die Großherzoglichen Lehrateliers für angewandte Kunst werden am 1. Januar 1907 eröffnet.

(Wo oben von Schülern gesprochen wird, gilt das gleiche von den Schülerinnen der Anstalt. Die Redaktion.)

I. Ausstellung der Nordwestdeutschen Künstler-Vereinigung in Bremen.

9. Dezember 1906 bis 8. Januar 1907.

Es war ein sehr zeitgemäßer und überall beifällig aufgenommener Gedanke, als im Sommer 1905 in dem Hause, das Peter Behrens inmitten der »Oldenburger Landes-Ausstellung« errichtet hatte, eine neue eigene Art von Kunst-Ausstellung zusammengebracht wurde: eine Ausstellung, bei der die Heimat, die Abstammung und der Wohnsitz der Künstler das innere verbindende Band bilden sollten. Professor Otto, als Leiter der Ausstellung, lud diejenigen Künstler zusammen, die als friesischer oder niedersächsischer Herkunft oder die in den Hansestädten und ihrer weiten Umgebung von Holstein bis zur ostfriesischen Grenze ihren Wohnsitz aufgeschlagen hatten und dadurch an den Tag legten, daß sie Liebe zu diesem Lande und seinen Menschen, seiner Art im Herzen trugen. Tatsächlich war auch das Gesamtbild dieser kleinen Ausstellung ein stark persönliches von eigener Farbe neben dem, was wir berufsmäßigen Besucher großer Kunst-Ausstellungen in Dresden, München, Berlin zu sehen gewohnt waren.

Der offenbare Erfolg legte den Gedanken nahe, die gerade hier im Nordwesten des Reiches mehr als anderswo zersplittert und vereinsamt hausenden, nirgends zu großen zusammengehörigen Gruppen vereinigten Künstler nun zu einer dauernden Verbindung zusammenzurufen, und dann den Erfolg dieser ersten, wie zufällig ge-

kommenen Ausstellung zu wiederholen. Im Sommer 1905 fanden zwischen Oldenburg, Worpswede, Bremen, Hamburg Vorbesprechungen statt, die dann zu Anfang dieses Jahres in Bremen zur Gründung der Vereinigung führten. Heute, mit der Eröffnung ihrer ersten Ausstellung, feiern wir die Taufe des jungen ins Leben tretenden Geschöpfs, dem wir wünschen, daß es sich eine segensreiche Arbeit schaffen möge an der Stelle, wo solche zum Nutzen unserer deutschen Kunst noch not tut.

Trotz Lichtwark und Brinckmann und trotz der Größe und Wohlhabenheit Hamburgs hat auch die stolzeste unter den Hansestädten bis heute noch kaum den Versuch gemacht, eine Kunststadt zu sein, die dem Norden des Reiches das bedeuten könnte, was Dresden, München und manche kleinere Residenz dem Süden sind. Und doch hätten die Hansestädte heute vollauf die Kraft dazu aus sich heraus, aus eigenen Kräften Werte zu schaffen, die ihnen zu dem Ruhm des Wagemuts, der Energie und geschäftlichen Tüchtigkeit, der äußeren Lebenskultur auch noch den feinsten und wertvollsten eintragen könnte, den Ruhm von Städten, in denen Kunst und Künstler nicht zu frieren brauchen.

Dazu gehört aber vor allem, daß wir uns unserer eigenen Künstler erinnern, daß wir lieben lernen, was in ihnen als ein Stück unseres eigenen Empfindens, nur stärker und abgeklärter, zum Ausdruck kommt, daß wir ihnen den Boden bereiten, auf dem sie nicht bloß gezwungen, sondern gerne unter uns verweilen. — Die alte hanseatische Kultur war wahrhaftig eine im höchsten Maße künstlerische, nicht bloß eine materielle; Bremen und das alte Lübeck enthalten Zeugen genug davon noch heute. Daß die heutige es wieder werde, dazu fehlt nicht viel mehr als der ernste Wille derer, die es angeht. Damit es uns bewußt werde, über welche eigenen Kräfte wir verfügen, dazu werden uns die Ausstellungen der nordwestdeutschen Vereinigung künftig noch oft verhelfen können; und anderseits können sie dazu beitragen, auch an außerhalb des niedersächsisch-friesischen Bereichs gelegenen Orten zu demonstrieren, was unsere Künstler wollen und können.

Nicht daß man nach Worpsweder oder anderm Schema Birkenstämme, Moor und blühende Heide malt, nicht daß man »Heimatskunst« betreibt — es wird einem etwas bange vor diesem schon so viel mißhandelten Worte — nicht solche Äußerlichkeiten dürfen als das Ziel solcher Vereinigungen erwartet werden. Ein Stück von der Rassenqualität, aus der er stammt, arbeitet in jedem tüchtigen Kopfe; daß sie nicht aufgegeben werde einer Modeschablone zu liebe, ist das einzige, was man wünschen muß, damit wir uns auch in der bildenden Kunst jenen Reichtum kräftiger, in sich so sehr verschiedener Individualitäten erhalten, durch die sich unsere alte Kunst so wundervoll frisch erwiesen hat. — Die heutige Ausstellung umfaßt etwa 120 Bilder, einige 30 graphische Arbeiten und etwa ebenso viele plastische Werke. Ihre Qualität ist glänzend, obwohl kaum ein großes, überragendes Hauptwerk, ein anspruchsvoller Schlager, den äußeren Effekt steigert. Die Jury hat ihr Amt mit gerechter und notwendiger Strenge geübt. Unsere Kunsthalle, die von vornherein in dankenswertester Weise der Vereinigung ihre Säle zu dieser ersten Feuerprobe zur Verfügung gestellt hat, erfreut uns wieder einmal aufrichtig durch ein geschmackvolles weiträumiges, jedem Werk zu seiner Wirkung verhelfendes Hängen. Von den geistigen Führern der Vereinigung ist der Holsteiner Hans Olde (Weimar) mit dem Bildnis einer alten Dame in Lebensgröße so glänzend vertreten, wie wir den Maler des Claus Groth bisher noch nicht gekannt haben. Der Lübecker Linde-Walther erweist sich als einer der feinsten Meister zarttöniger Farbigkeit. Die Worpsweder sind — seit längerer Zeit zum ersten Male wieder — mit Werken erschienen, die ganz ihren alten Ruf rechtfertigen. Namentlich interessiert H. Vogelers neueste malerisch viel reicher und reiner erscheinende Art. Von den Hamburgern bringt Kayser Hafen- und Straßenbilder von bunt lebendiger Frische und ausgezeichneter Sicherheit; Eitner lernen wir eigentlich hier zum ersten Mal kennen und was er bringt, ist vollsaftig und sicher gemalt; Illies, der merkwürdigste unter ihnen, kennt neblig weiche einschmeichelnde Töne aus dem Grün einfachster Landschaftsmotive und dem Grau des Wassers, ebenso wie die klare Härte des Porträts von Liliencron. E. Oppler, der Hannoveraner, übertrifft in zwei hellen Interieurs auch das, was wir bisher Farbenfeines von ihm gesehen haben; Leipold, Wiemann und eine Menge anderer, die kaum dem Namen nach bisher in den Kreisen der Ausstellungsbesucher bekannt sind, fügen dem Gesamtbild neue Nuancen an.

Die Plastik, in der Behn, der Lübecker, überragt, ist noch selten so stilvoll und einheitlichen Geistes hier vertreten gewesen. Es fehlen leider Bernh. Winter, von dem ein neues als Triptychon gedachtes Bild vom Leben auf der Diele eines Bauernhauses vielleicht noch eintrifft. Es fehlt Feddersen, der eigensten einer aus der Nordostecke Schleswigs, es fehlen vorläufig noch Kuehl und Carlos Grethe und leider auch Carl Vinnen. Das Gesamtbild ist eine gute Vorbedeutung für das, was die Vereinigung der Nordwestdeutschen Künstler uns künftig noch sein kann. — DR. K. SCHAEFER.

Bücherzeichen und Tierbilder von Willi Geiger.

Der starke literarische Einschlag, der in Willi Geigers Griffelkunst zu Tage tritt, befähigt ihn in besonderer Weise für jene liebenswürdigen zeichnerischen Epigramme, die sich als Buchzeichen neuerdings einer so großen Beliebtheit erfreuen. Es kommt hier vor allem auf illustrative Begabung an, auf die Fähigkeit, einem Gedanken, einer ernsthaften oder humoristischen Beziehung auf Person oder Beruf des Bucheigentümers eine knappe, überzeugende Bildlichkeit zu geben. Alle diese Eigenschaften besitzt Geiger in reichem Maße.



Zeichnung für einen Briefkopf von Willi Geiger.

Seine Erfindung ist schlagfertig und mutwillig und gleich seiner Vortragsweise dem alten deutschen Holzschnitte verwandt. Dafür legt auch der bärbeißige, groteske Humor Zeugnis ab, der sich überall in seinen Ex libris bemerkbar macht. Zu den krausen Linien seiner Zeichnung paßt vortrefflich die steifgereckte, eckige Schrift, deren lattengerade Grundstriche von bizarren Verästelungen durchflochten werden. Willi Geigers Zeichnung redet in jeder Hinsicht Fraktur, drum ist es billig, daß seine Schrift die Eigentümlichkeiten der Frak-



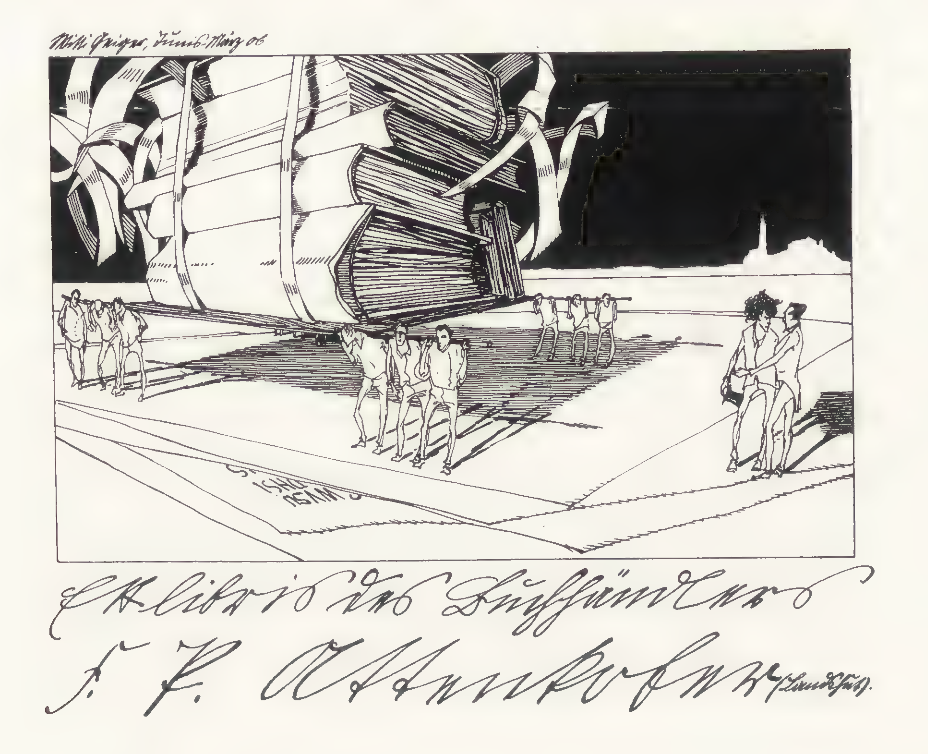
WILLI GEIGER—MÜNCHEN. Tierbild: »Stachelschwein«.
Aus dem Werke: »Das Tier« (Verlag Bonsels—München).







WILLI GEIGER—MÜNCHEN. EX LIBRIS UND TIERBILD: »LUX«.



tur beinahe karikaturistisch zur Schau stellt. — Die beiden Tierbilder sind einem größeren Werke »Das Tier« entnommen, in welchem der Künstler das ganze Reich der Zoologie zu dekorativen, buchschmuckartigen Darstellungen ausgebeutet hat. Offenbar denkt er sich diese für zinkographische Reproduktion vortrefflich geeigneten Zeichnungen, die als vollwertige Tierdarstellungen kaum in Betracht kommen, als Vignetten, als Buchzeichen, als Briefköpfe oder in ähnlicher Verwendung. Die Zeichnung leidet in vielen Fällen an einer gewissen Unklarheit, da dem Künstler die Bewältigung großer, geschlossener Schattenpartien noch nicht völlig gelingt. Ein Beispiel dafür bietet gerade das hier reproduzierte Stachelschwein, das wenig Plastik und Formenrundung aufweist. Wesentlich besser ist der Luchs gelungen mit seiner eindrucksvollen, sensationellen Verteilung der schwarzen und weißen Flächen. Hier offenbaren auch die phantastischen Papierschnitzel ihren Sinn, da sie neue, dekorativ wirkende Linien und Lichtpartien in die Zeichnung hineintragen. — W. M.

carl fr. schulz, verlag
frankfurt am/main/ rossmarkt 1

WILLI GEIGER—MÜNCHEN. Schrift zu einem Briefkopf.



BILDNIS: ADOLF VON MENZEL.
PHOT.: J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS IHRER KGL. HOHEIT DER
GROSSHERZOGIN VON HESSEN.
PHOT.: JAC. HILSDORF—BINGEN.



Bildnis des Erbgroßherzogs von Hessen.

ZU HILSDORFS BILDNIS-PHOTOGRAPHIEN.

Vermutlich wird es dem aufmerksamen Leser der »Deutschen Kunst und Dekoration« auffallen, daß nunmehr zum dritten Male schon Porträt-Aufnahmen von *Berufs*-Photographen hier vorgeführt werden, während unterdessen der hochverdienten Amateure und Künstler nicht weiter gedacht wurde, obgleich diese doch in erster Linie bemüht waren die altgewohnte Schablone zu durchbrechen. Zur Erklärung dieses Umstandes sei gesagt, daß nur deshalb die Redaktion sich verpflichtet fühlt die Arbeiten künstlerisch schaffender *Berufs*-Photographen ganz besonders zu beachten, weil diese ihr am ehesten geeignet erscheinen weitere Kreise der gebildeten Gesellschaft für die neuen Bestrebungen zu erwärmen, und weil sie den unumstößlichen Beweis erbringen, daß eine Aufbesserung der mehr oder weniger handwerksmäßigen Porträt-Photographie durch künstlerische Beseelung wohl möglich ist. Da schon bei der letzten Veröffentlichung Hilsdorfscher Aufnahmen (im März-Heft 1906) erwähnt wurde, Hilsdorf mache gegen allen »Künstlerdusel« energisch Front, daß er dagegen stolz darauf sei ein Fachmann zu sein, dürfte es angebracht sein, den wesentlichen Unterschied zwischen der Tätigkeit des Künstlers oder Amateurs und der des künstlerisch sich betätigenden Berufs-Photographen etwas näher zu betrachten. Daß der Unterschied in der Art der Betätigung liegen muß, nicht aber auch die künstlerische Qualität des Bildes zu berühren braucht, dürfte ohne weiteres zugegeben werden, denn es gibt gute und schlechte Bildnis-Photographien ebensowohl von Künstlern als auch von Berufs-Photographen.

Die Herstellung eines *Originals*, eines *einzelnen* Bildes in möglich großem Format



BILDNIS-AUFNAHME VON J. HILSDORF— BINGEN AM RHEIN.

ist zumeist das Ziel des Amateurs oder Künstlers. Ob der Weg beschwerlich ist, kümmert ihn wenig; er schätzt sogar die Schwierigkeiten, die sich ihm entgegenstellen. Mit Vorliebe wählt er deshalb ein weniger sicheres Kopier-Verfahren, denn er freut sich der unvorhergesehenen Zufälligkeiten und vermag selbst Fehler noch zum Vorteil seines Werkes auszunützen. Der Gummidruck ist das seinen Intensionen am besten entsprechende Druck-Verfahren, das ihm selbst mangelhafte Negative zu verwenden gestattet. Das Ergebnis seiner mehr experimentierenden Tätigkeit ist selten ein Abbild *der* Stimmung, die zur Zeit der Aufnahme herrschte, er gibt zumeist eine Art Erinnerungsbild, das zwar hohen künstlerischen Wert haben mag, das aber nebenbei ein falsches Bild sein kann, wohl geeignet als Wandschmuck, aber unbrauchbar als Porträt-Aufnahme und den Wünschen des Porträtierten ganz widersprechend.

Der Berufs-Photograph kann diesen interessanten aber auch so unsicheren Weg unmöglich gehen. Er muß die berechtigten Wünsche seiner Klienten zu erfüllen suchen. Einzelne Bilder kommen für ihn kaum in Betracht, dagegen muß er Serien möglichst gleicher Abzüge liefern können. Fremder Hilfe kann er bei seiner Tätigkeit nicht entbehren, er muß selbst den größten Teil der Arbeitsleistung fremden Händen anvertrauen, die wohl geschult sein können, schwerlich aber besonderen künstlerischen



BILDNIS-AUFNAHME VON J. HILSDORF — BINGEN AM RHEIN.

Weisungen folgen würden. Beim Exponieren der Platte, bei der Aufnahme selbst betätigt sich hauptsächlich die künstlerische Kraft der Berufs-Photographen. Seine Stärke liegt im schnellen Erfassen der charakteristischen Züge der aufzunehmenden Person, in der sofortigen sichern Beurteilung aller Nebenumstände hinsichtlich der endgültigen Wirkung des fertigen Bildes. Den Stimmungsgehalt der gegebenen Situation muß er festzuhalten verstehen, denn ihm bleibt nicht die Möglichkeit, später noch Stimmung ins Bild hineinzuarbeiten. Da selbst der Bildausschnitt oftmals im Negativ schon festgelegt ist, endigt zumeist mit der Fertigstellung des Negativs die künstlerische Betätigung des Berufs-Photographen. Das Positiv kann er als ein rein technisches Erzeugnis betrachten, dessen sorgfältigste Ausführung und geschmackvolle Aufmachung ihm wohl am Herzen liegen muß, das er aber seinen geschulten Hilfskräften unbesorgt anvertrauen kann.

Es ist selbstverständlich, daß zwei solch' verschiedenartige Arbeitsweisen zu verschiedenen Resultaten führen müssen. Dem einen oder anderen Wege aber unbedingt den Vorzug geben zu wollen, müßte als verfehlt betrachtet werden; beide können den rüstigen Wanderer zum Ziele führen.

Ob es dem rechten Manne gelingen kann auch ohne Gummidruck etwas rechtes zu vollbringen, möge man vor den Aufnahmen Hilsdorfs selbst beantworten. FR. STANGER.



BILDNIS: FRÄUL. PREETORIUS.
PHOT.: J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS: FRÄUL. PREETORIUS.
PHOT.: J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS-AUFNAHME VON J. HILSDORF—BINGEN.



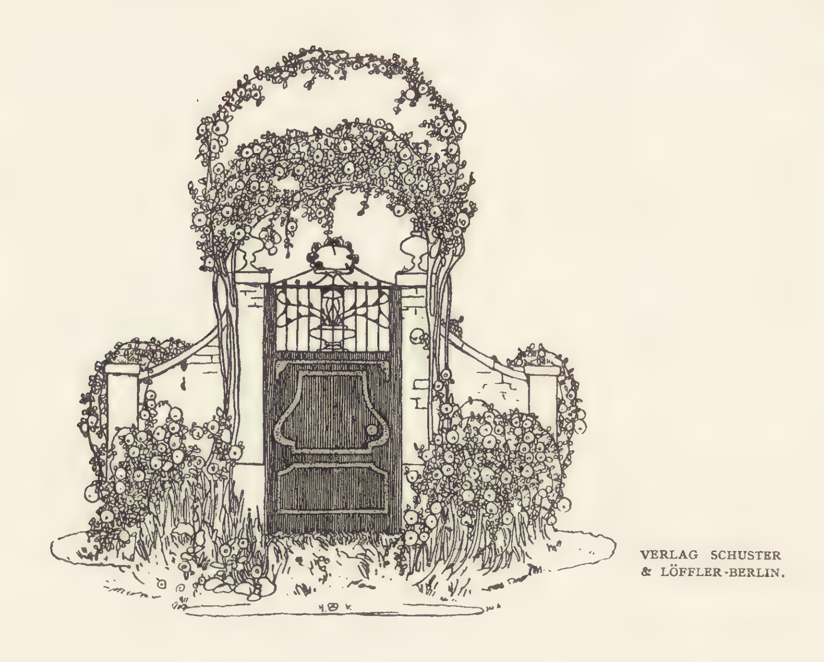
BILDNIS: MELCHIOR LECHTER.
PHOT.: J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS: SIEGFRIED WAGNER.
PHOT.: J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS-AUFNAHME VON J. HILSDORF—BINGEN.



VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER-BERLIN.

HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE

ALS BUCH-ILLUSTRATOR.

Das Kennzeichnende an Heinrich Vogelers zarter Linienkunst ist *technisch* das *Malerische* seiner Arabeske, was, menschlich-seelisch ausgedrückt, das *Musikalische* seines Künstlertums bedeutet. Heinrich Vogeler, so möge die das Ergebnis meiner Untersuchung kurz vorwegnehmende Formel lauten, ist ein deutscher Musiker in malerischen Lineamenten.

Vogelers Kunst hat Stil, das heißt sie drückt sein Ganzes restlos aus. Stil heißt restloses Aufgehen; im Gebiete des Bildnerischen: in seinem Mittel aufgehen. Vogelers Kunst ist deutsch, rassenhaft, national deutsch, sie hat das eminent Deutsche: deutsche Romantik. Sie ist musikalisch, denn sie ist völlig adaequater Ausdruck der Welt, die Welt aber ist — Hermann Keyserling hat's wieder einmal und wundervoll verkündet — ein musikalisches Problem, ein Problem des Rhythmus, ihre Einheit nur im Rhythmus seelisch erlebbar. Vogelers Linienkunst ist malerisch, das heißt nicht episch-graphisch, nicht beschreibend, nicht erzählend, auch nicht umschreibend, sondern — ohne Farbe — farbig.

Im eigentlich (technisch) Malerischen — nicht in der kolorierten Zeichnung — versagt er manchmal. Das macht: er ist kein Maler mit Farben. Sein Gegenstück ist Schwind. Auch Schwind war ein Romantiker, ein Musiker. Aber sein Mittel war nicht die Linie und ihr musikalisches Gesetz. Er zeichnete »Bilder«, Vogeler malt Zeichnungen. Vogeler ist, wie Schwind ein zeichnerischer Maler, ein malerischer Zeichner. Schwind fabuliert: das ist das Zeichnerische. Vogeler läßt tönen, das ist das Malerische. Schwinds romantisch-poetische Weltanschauung ist vom Kompromiß angekränkelt: Er pointiert gern, liebt das Genre und vereinfacht Märchen auf den Aktschluß, das lebende Bild. Es ist eine »literarische« Romantik, die im Begriff gefangene Allegorie. Vogeler hat das Symbolische, das ist — lest es bei Rudolf Kaßner, wenn ihr das Tempo seines nicht am Wort verweilenden Stils vertragt — das Musikalische, das

J. P. Jacobsen
Novellen Briefe
Gedichte

H. V.

HEINRICH VOGELER.

Goldprägung auf den Rücken des oben genannten Buches. Verlag Eugen Diedrichs—Jena.

Künstlerische. Schwinds Künstlertum ist die Einheit seines Stils. Der Stil erhebt seine Anekdote wie die des gleichzeitigen Spitzweg über das Thematische. Maler, nur Maler ist er, fast gegen das »Schwindsche«, in einigen, freilich ganz wunderbaren Bildern des rein Gegenständlichen. — Dies also wären — nach der Abschweifung — die Bestandteile. Denn so sehr das Kunstwerk »alles mit einem Male«, das heißt ein Ganzes ist: notwendiger Weise ist der Bericht vom Kunstwerk analytisch motivierend, logisch. Die Notdurft der Übersetzung künstlerischer, das ist metaphysischer Werte insbegrifflich Rationale rechtfertigt das Gewaltsame des Unternehmens. Wer künstlerisch Gebotenes künstlerisch wirksam werden lassen, wer es empfangen will, darf seinen Eindrücken natürlich nicht die Legitimation abfragen. Der Referent jedoch muß formeln und Rechenschaft ablegen, also zergliedernd Resultate zeigen. (Die »Poeten« unter den Rezensenten fördern im Grunde nur ihr eigenes Bereich.)

Vogeler, der Deutsche, schaut das Märchen des Lebens und singt es auf seine Art. Alle Erscheinungen werden ihm zu Ausdrücken des Märchenhaften. Ihr Zusammenhang ist ihm in ihrer Wirksamkeit als Arabesken gegeben. So hat dem Zeichner Vogeler das Bild der Welt Sinn und Bestand. Jede einzelne Sinnestätigkeit drückt ja auf ihre eigene Weise das Problem des Weltganzen aus. Ein zeichnerisches Ingenium faßt es im Ornamentalen der sich verwirrenden und entwirrenden Linien, und das »Malerische« dieser Auffassung liegt, im Gegensatz zu einer rein graphischen, im (notwendigen) Werten der Valeurs um ihrer selbst willen, nicht zu Zwecken der anekdotischen Darstellung. Stimmung wird aber in diese Linien nicht von außen hineingetragen, sie entfließt als Ausdruck der Situation. Wenn sich eine Situation im Graphisch-Malerischen, in der unverfälschten Projektion des Sinnlich-Dreidimensionalen auf das im Planen Gebreitete ausdrückt, ergibt sich ihre Stimmung ungezwungen aus der Anordnung. Und da sich als Medium, als Prisma gleichsam einer Strahlenbrechung, der Faktor ihres künstlerischen Empfängers dazwischen schiebt, erhält sie ihren Ausdruck nicht nur durch die Mittel seiner Technik, sondern der Ausdruck erscheint wesentlich bedingt durch das Prisma. Vogeler geht in der Arabeske restlos auf. Und so kommt diese über das rein Zeichnerische, das Ornamentale, das begrifflich ihr Wesen ist, hinaus, empor zur Musik.

J. P. Jacobsen



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. Goldprägung.
Auf dem Einband oben genannten Buches. Verlag E. Diedrichs—Jena.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. Buchschmuck.
Verlag Schuster & Löffler—Berlin.

Was in dieser Vogelerschen Arabeske aufgeht, das Wesenhafte aber ist die deutsche Frühlings - Sehnsucht. Vogelers künstlerisches Ingenium ist das des deutschen Romantikers. Alle Erscheinungen sind ihm Märchen der deutschen Frühlingsromantik. Der deutsche Frühling ist traurig. Seine Melancholie ist die der unerfüllbaren Sehnsucht. Alles irdische Werden trägt den Vernichtungskeim in sich. Gerade der Periode der steigenden Säfte, der ergrünenden weichen Formen ist das Ahnen des Endes, nicht nur als logischer: als immanenter Gegensatz eigentümlich. Und die Sehnsucht des Frühlings ist die unfruchtbare Sehnsucht nach der Ewigkeit dieses jeweils einmaligen süßesten Augenblicks. Nicht »den Frühling« stellt Vogeler dar, er singt in Linien von des Frühlings Sehnsucht. Der Frühling sehnt sich, Sommer zu werden, und stirbt daran. Der Herbst sehnt sich nach dem Sommer zurück und stirbt daran. Vogelers keusche Frühlingsweise, das Leitmotiv seiner Weltanschauung, sind die Flötentöne vom Scheiden. Seine schönsten Linien senken sich trauernd. Im Bilde des Weidenbaums läßt seine jugendlich müde Trauer ihre feinen schmalen Zweige niederhängen. Und die sinkenden Schultern seiner Mädchen mit den schmalen, langen, schwanengleichen Hälsen, die lässig gleitenden seiner verzichtenden Jünglinge drücken auf eine süße und quälerische Art dieses Leidende des Frühlings aus. Dies ist deutsch, ist germanisch, unübersetzbar. Die flimmernden Abendröten, die endlosen Weiten des Horizonts, die in den Himmel geleitenden Abhänge seiner Vignetten, das alles ist germanische Frühlings-Sehnsucht. In dem Aneinanderrücken liebender Schultern, dem Aneinanderschmiegen in sich selbst zusammensinkender junger Leiber, im Ineinanderfließen wallender Haare, im Verschränken ermattender Finger, in all diesen menschlichen Ausdrucksformen liegt es ebenso wie in den Kaskaden und Kadenzen der Springbrunnen, im flutenden über den Rand Fließen der wunderbaren Ranken seiner Urnen und Schalen, im Zagen seiner knospenden, im weichen Auseinanderfallen seiner aufblühenden Rosen.

Die Arabeske ist das Gesetz des Märchens. Das Märchen endet nie. Im Zeitlosen hat



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. Buchschmuck.
Aus dem Werke: Ricarda Huch, Dornröschen.
Mit Genehmigung des Verlags Eugen Diedrichs—Jena.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. Titelblatt.

Das deutsche Märchen kennt keine Wunder. Ihm ist alles gleich wunderbar, alles selbstverständlich: der Wald und seine Bäume, seine Vögel wie die Menschen und ihre Schicksale. Das orientalische Märchen spricht immer wieder Gott an um Schutz gegen die Bedrängnisse seiner Wunder. Das deutsche Märchen ist ganz arglos, sein Leben ist Traum: es fragt nicht nach seiner Bedeutung.

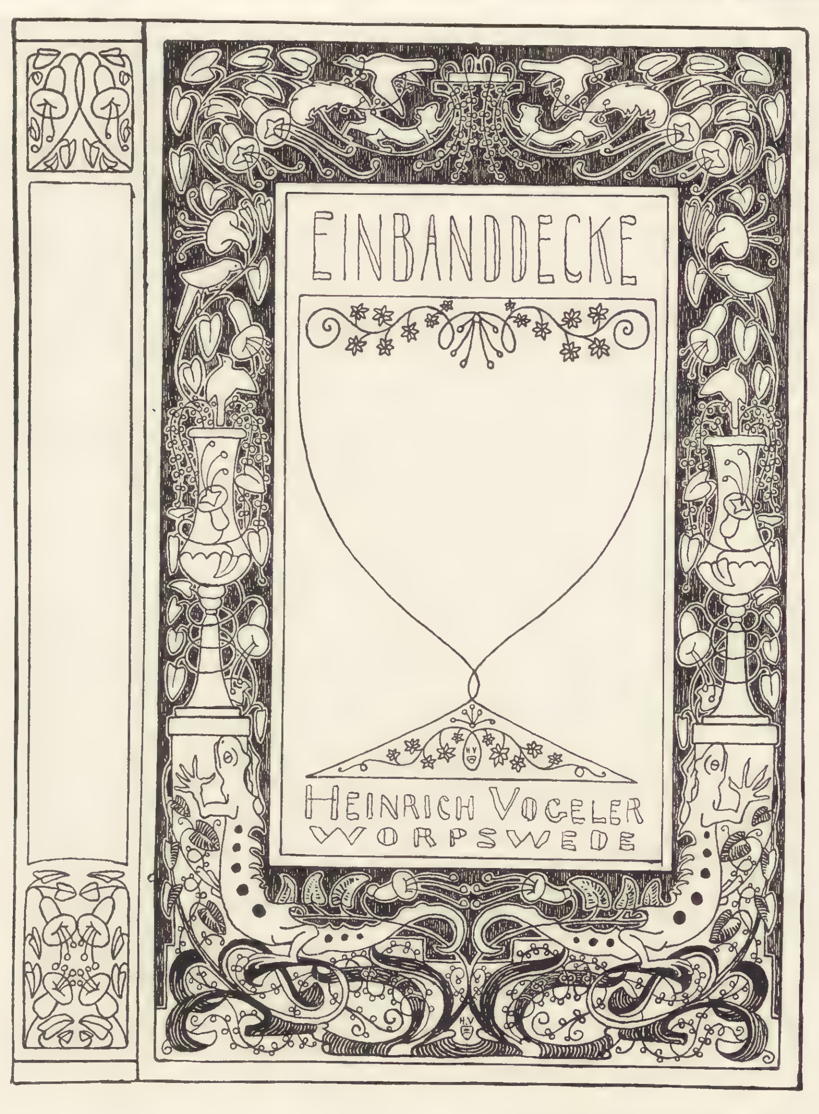
So sind Vogelers magische Arabesken zugleich das Elementarste der Naturformen, Pflanzen und Tiere, Schuppen, Federn, Blätter, Fühler, Flossen, Augen und Sterne. Im gehäuften Panzer starrender Schuppen, im Fächer der symmetrischen Pfauenaugen, im weithin gespannten großen, im sinkenden, im schwer niederhangenden Flügel zeigen sich seine Wunder. Sein Märchen verschmäht die Deutung. Darum mangelt es seine Heimat. Die Arabeske hat eine unendliche Verwandlungsfähigkeit. Sie geht aus sich selbst hervor und läßt sich nicht berechnen. Wie das Märchen. Es kann immer wieder beginnen. Wenn es ganz rund geworden ist aus sich selbst wie das Wasser der Fontänen, dann macht es zergehend dem neuen Rund Platz, ohne Übergang. So wird die Arabeske aus sich selbst sich dehnen, sich runden, überfließen und in der ewigen Fortsetzung wieder da sein.

Das romanische Märchen liebt die Beziehung, die Lehre. Das deutsche verschmäht sie. Es hat nur sein Gesetz der ewigen Wiederkehr, keine Vorschrift der Bedeutung. Das orientalische Märchen sucht den Reiz des sinnlichen Abenteuers. Das deutsche Märchen liebt seine eigene Sehnsucht im Abenteuern. Sein Wunder liegt nicht im Greifbaren. Im orientalischen Märchen drängen sich die sinnlichen Wunder.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. Illustration.
Aus oben genanntem Werke. Verlag E. Diedrichs.





HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. ENTWÜRFE ZU EINBANDDECKEN.



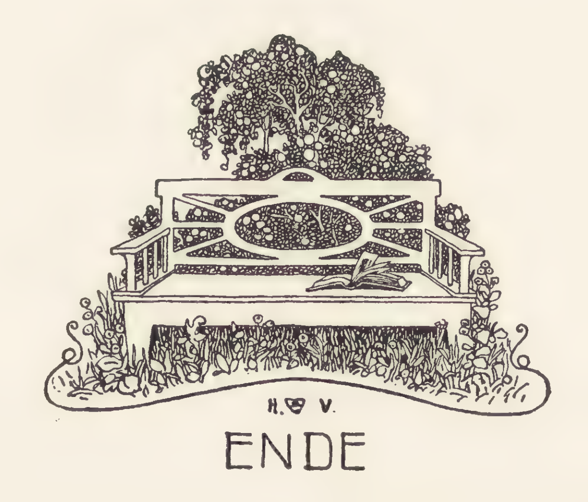
HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. Illustration: »Oktober«.
Ausgeführt und in Verlag von Gebr. Klingspor—Offenbach a. M.

ihm auch jegliche Ironie, die immer mit der Bedeutung des Wunderbaren lästernd spielt. Er hat keinen Witz, der das begrifflich Ungereimte zu törichter Ehe kuppelt. Aber er hat Humor, den melancholischen Humor der Entsagung, die immer wieder sich sehnt.

Deutsch in Vogeler ist auch seine unerschütterliche Verläßlichkeit, seine Treue. Seine Linien, wenn sie sich noch so sehr verschlingen, verwirren sich nie. Er täuscht nicht. Er ist rein und klar. Seine Linienmusik gemahnt an das helle silberne Glockenspiel Mozarts. Nie wird ein dumpfer Ton seine krystallene Harmonie stören. Und wenn sein Strich manchmal versagt, — er ist nichts weniger als ein Virtuose der unbeschränkten Möglichkeiten, er hat sehr deutliche Grenzen der Ausdrucksamkeit — darf man es gelten lassen als sympathische Annäherung. Er ist kein raffinierter Techniker, er verblüfft nicht, er hat nichts von der perversen Grazie Beardsleys, an den seine Hieroglyphen manchmal gemahnen. Seine Anmut ist immer ein wenig deutschbescheiden. Sein Frühling ist der schmachtende Vorfrühling der uneingestandenen leisen Wünsche, nicht der im Blut gährende Frühling des Verlangens. Er hat keinerlei Schwüle der Sinnlichkeit. Seine Motive der Geschlechter-Beziehungen sind die Brautschaft, Scheidens-Wehmut und Wandern in süßen Gedanken, innige treue Gemeinschaft und das rührende Schicksal der jungen Mutter. Über seine Landschaft fliegen wilde Schwäne und segeln Schwalben, seine Gärten stehen selten in üppiger Blüte, meist in der zärtlichen Dürftigkeit des ersten Keimens. Darum liebt er die schüchternen frierenden Birken, die Lichtungen, die Waldblößen, die kaum erst getauten Teiche, die rieselnden schmalen Wässerlein, an deren Rändern noch Schnee liegt. Keine Wasserstürze donnern bei ihm von schroffen Höhen hernieder, keine Stürme sausen durch trotzige Kronen. Seine Landschaft ist mild, ruhig, sanft, wie seine Gestalten gleichsam gelagert, geschmiegt: sie hasten nicht, sie schwelgen nicht, sie warten immer demütig oder sie trauern heimlich. Und seine gedämpfte Fröhlichkeit ist Treuherzigkeit, niemals bezaubernd, immer überzeugend. Seine Frauen sind nicht schön und geheimnisvoll, aber innig, nicht elegant, aber zärtlich, nicht fesselnd, aber treu. Sie haben eine milde Demut vor dem Leben. Seine Jünglinge aber sind immer er, Heinrich Vogeler, der verspätete »Biedermeier«, den er mit liebenswürdiger Koketterie an sich

pflegt: die Vatermörder, die breite Binde, der hohe Rockkragen, das bartlose Antlitz mit den schmächtigen braunen Backenhaarstreifen. So sitzt er als ein sehr unheldenmäßiger Ritter zu Pferde, so führt er als Jäger die Hunde, so sieht er sinnend, zwischen dünnen Stämmchen, über die schüchtern sprossenden Felder. So hat er sein liebes Haus gestaltet, eine heimliche kleine Solitüde, deren leis antikisierende Fassade mit dem Motiv der Kugelakazien und Orangen-Kübelbäumchen, dem rankenüberrieselten Gittertor in fließenden Variationen immer wiederkehrt, so hat er sich selbst in seine liebe stille Welt verzaubert, ein deutscher Musikant, ein ewiger Jüngling. Und in seiner häuslichen Idylle pflegt er mit bedeutsamer Liebe die feinen Linien der bürgerlichen Tradition. Seine schön getönten Vorsatzblätter, seine Tapetenmuster atmen die warme behagliche Natur des deutschen Empire: säuberliche Sträußchen, schnurgerade Borten, liebliche kleine Körbchen verteilt er mit Sorgfalt und Ordnungssinn. Moerikes halblaute Lieder und Mozarts blaßrosa Musik, eine Guitarre, am grünen Band zu tragen, Blumen im Glase auf weiß gestrichenen Fensterborden, frischgewaschene Gardinen und Geranien aus einer antiken Urne quellend, Schäferwölkchen am sanftblauen Himmel und im Herzen die deutsche Liebe zur ewigen Natur: das ist Heinrich Vogeler. Aber der Träumer versenkt sich ins trachtenreiche Leben der deutschen Vergangenheit: und nun sitzen seine sinnenden Frauen, seine Edelsänger und Pagen an Weihern und Brunnen, in Fensternischen und auf Warttürmen und sehnen sich. Kindlich-dürftige Formen gibt er seiner altdeutschen Maria: sie ist ein Kind und träumt von ihrer Mutterschaft.

Alle diese Motive, ganz leise sich verschiebend wie duftige Wolkenformen, wandeln durch sein reiches Werk. Vom bescheidensten Emblem aber, sauber umrissen mit wenigen zarten Strichen, bis zum aufgeregt flutenden Lineament, dem phantastischen Orchester seiner orientalisierenden Titelrahmungen: immer hat diese bei aller Sinnenfreude keusche Kunst ihr Tiefstes in sehnsüchtigen Tönen zu sagen, denn ihre Seele ist die quellreine Seele des deutschen Märchens. — RICHARD SCHAUKAL.



ENDE

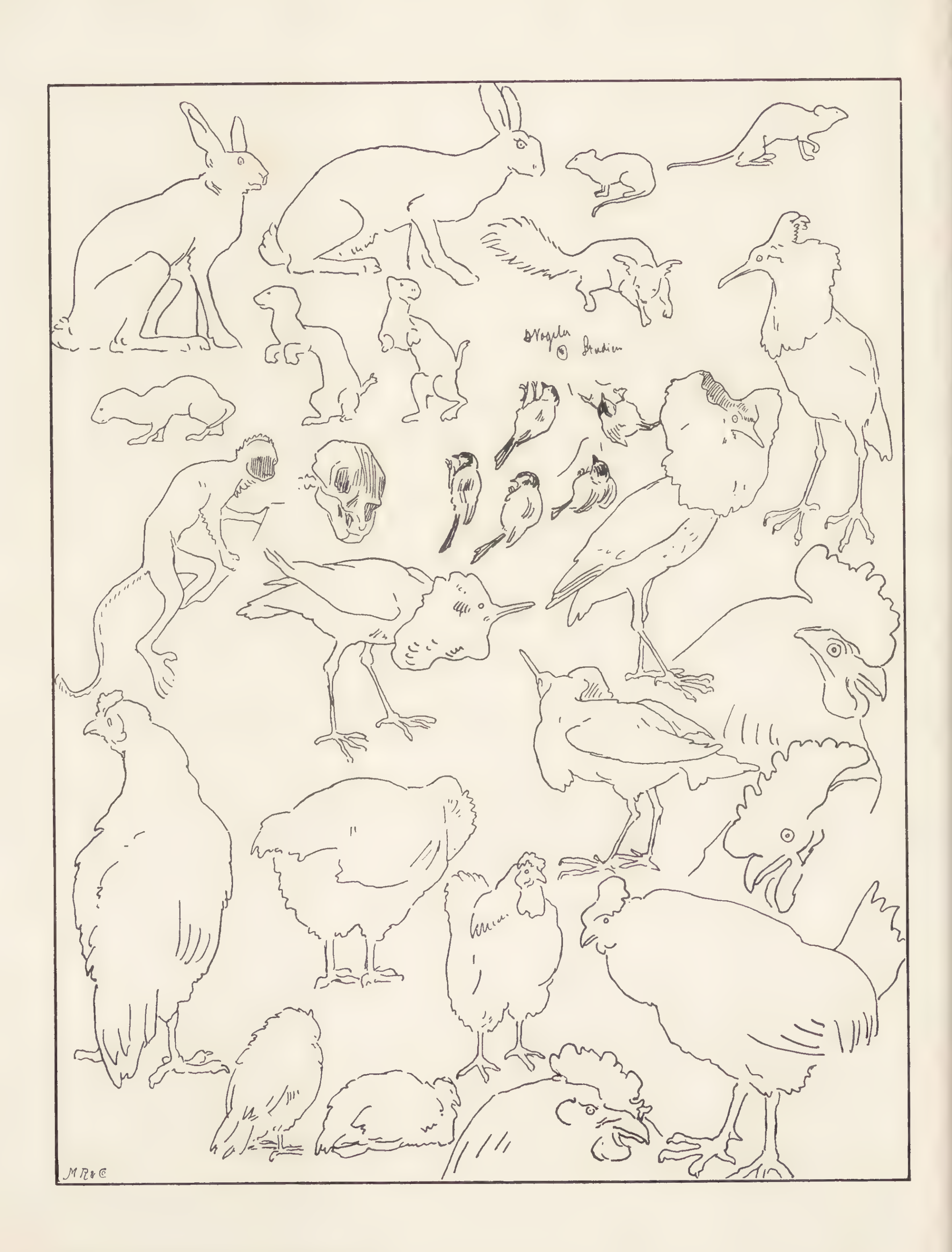
VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER—BERLIN.



HEINRICH VOGELER–WORPSWEDE.
BUCH-ILLUSTRATION. INSEL-VERLAG–LEIPZIG.



HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE.
BUCH-ILLUSTRATION INSEL-VERLAG—LEIPZIG.



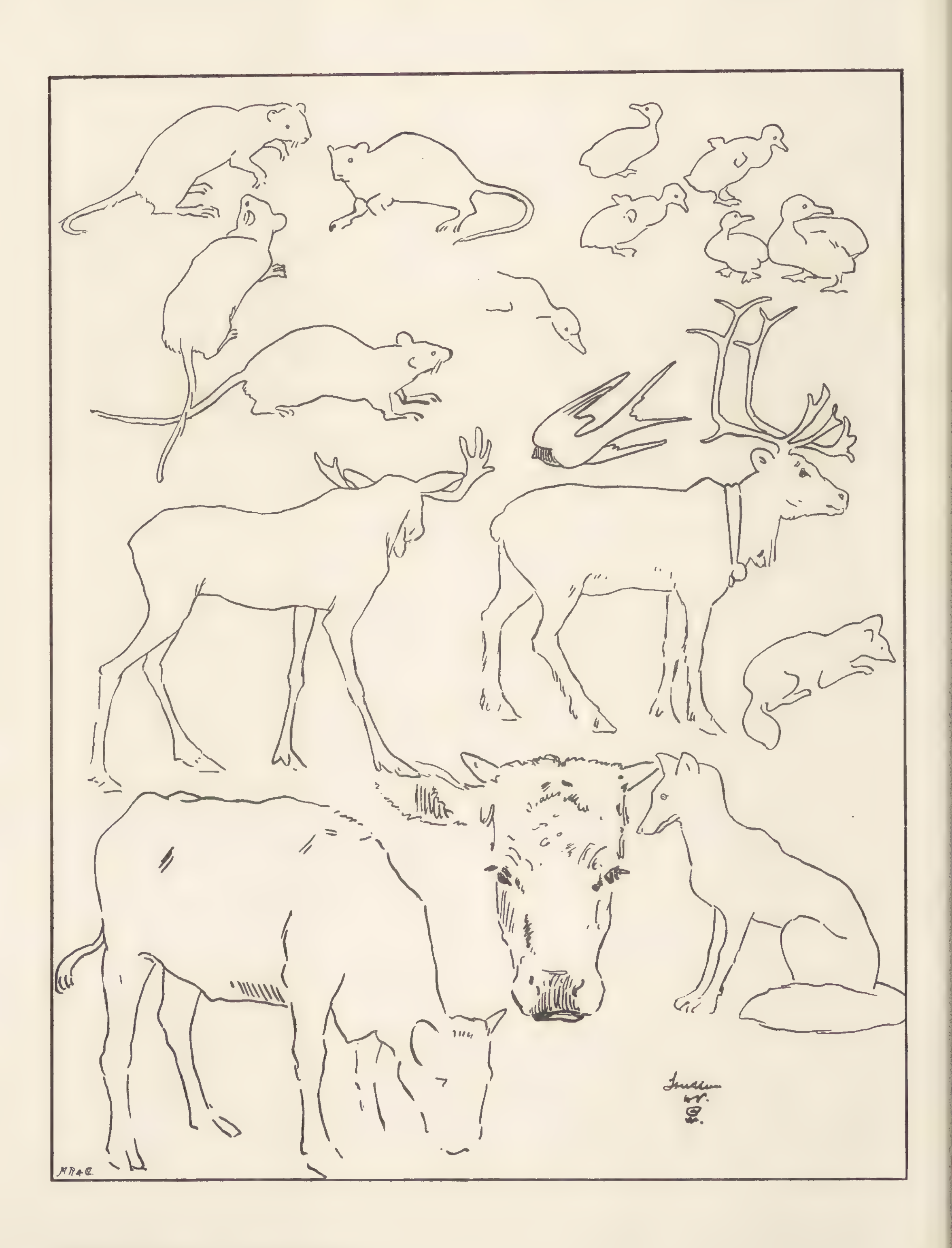
HEINR. VOGELER—WORPSWEDE.

UMRISS-STUDIEN. FEDER-ZEICHNUNGEN.



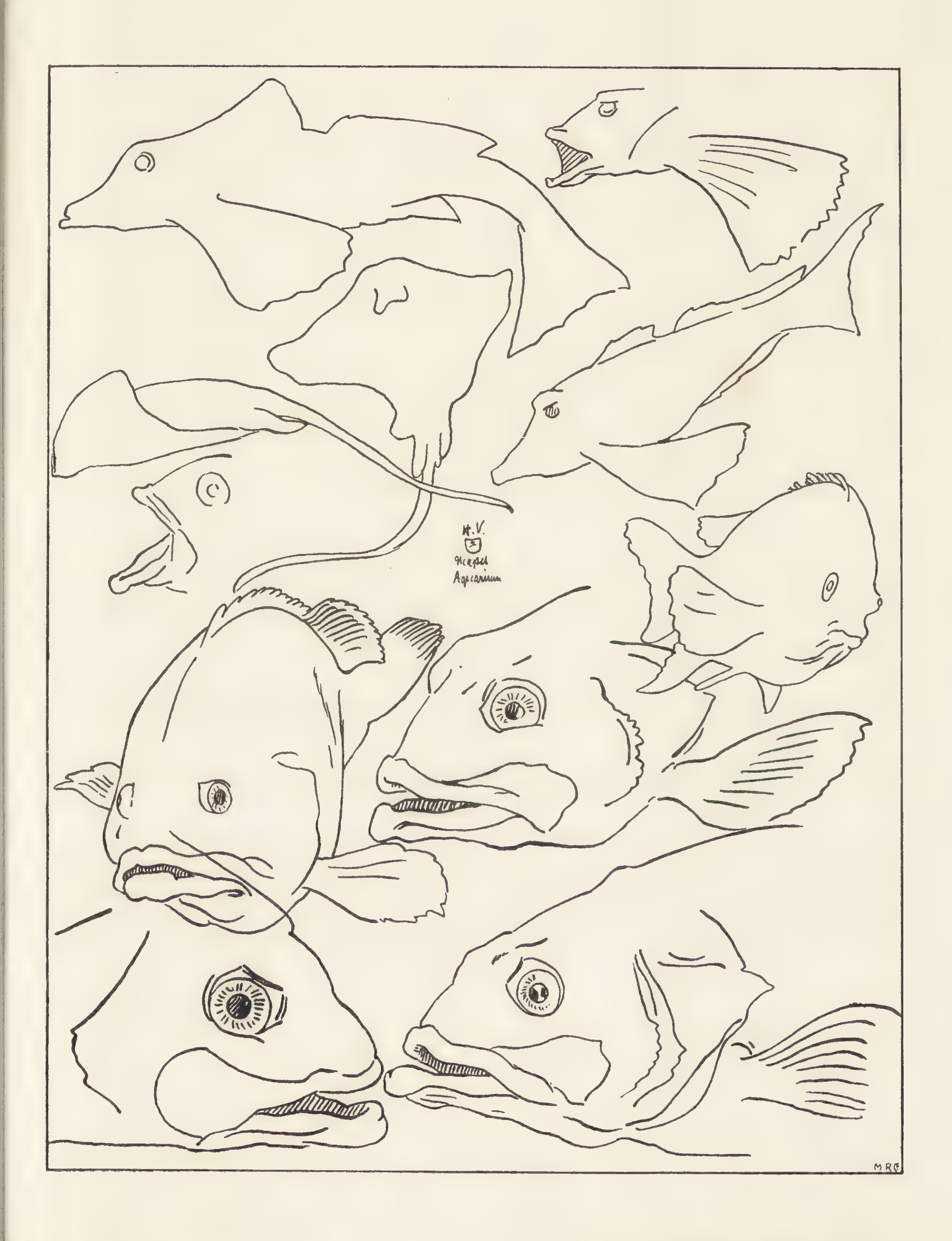
HEINR. VOGELER — WORPSWEDE.

UMRISS - STUDIEN. FEDER - ZEICHNUNGEN.

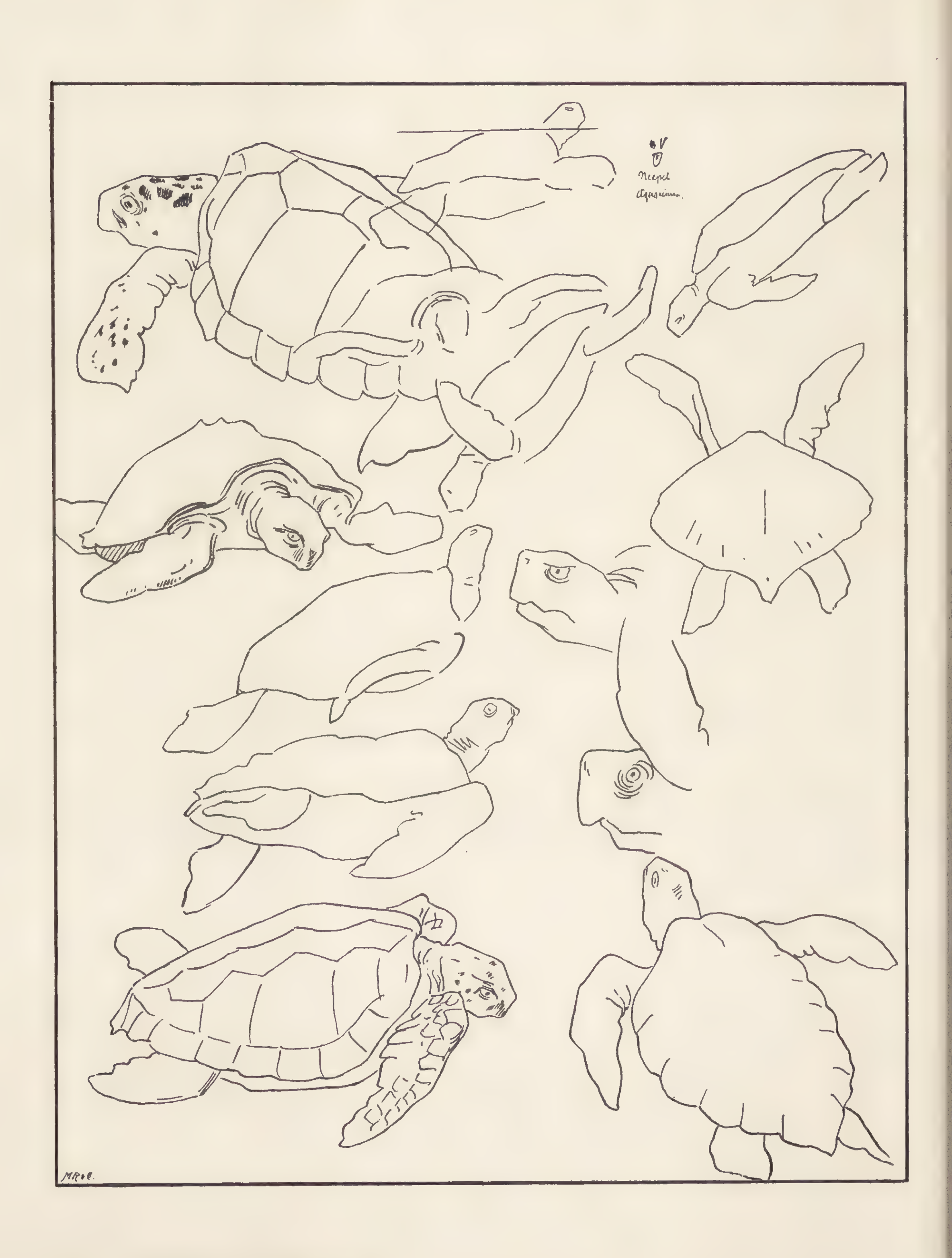


HEINR. VOGELER—WORPSWEDE.

UMRISS-STUDIEN. FEDER-ZEICHNUNGEN.

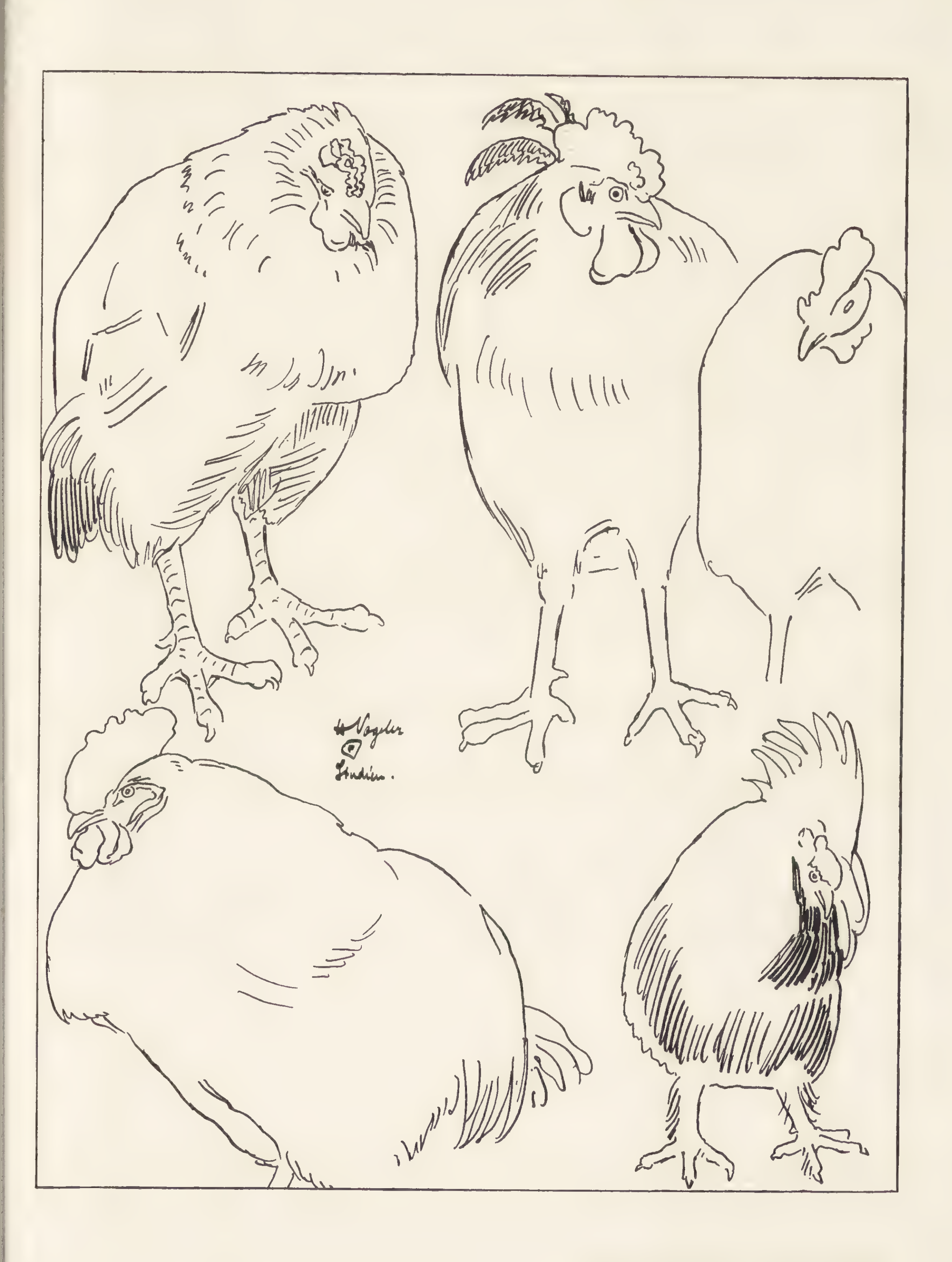


HEINR. VOGELER — WORPSWEDE.
UMRISS-STUDIEN. FEDER-ZEICHNUNGEN.



HEINR. VOGELER—WORPSWEDE.

UMRISS-STUDIEN. FEDER-ZEICHNUNGEN.



HEINR. VOGELER—WORPSWEDE.
UMRISS-STUDIEN. FEDER-ZEICHNUNGEN.



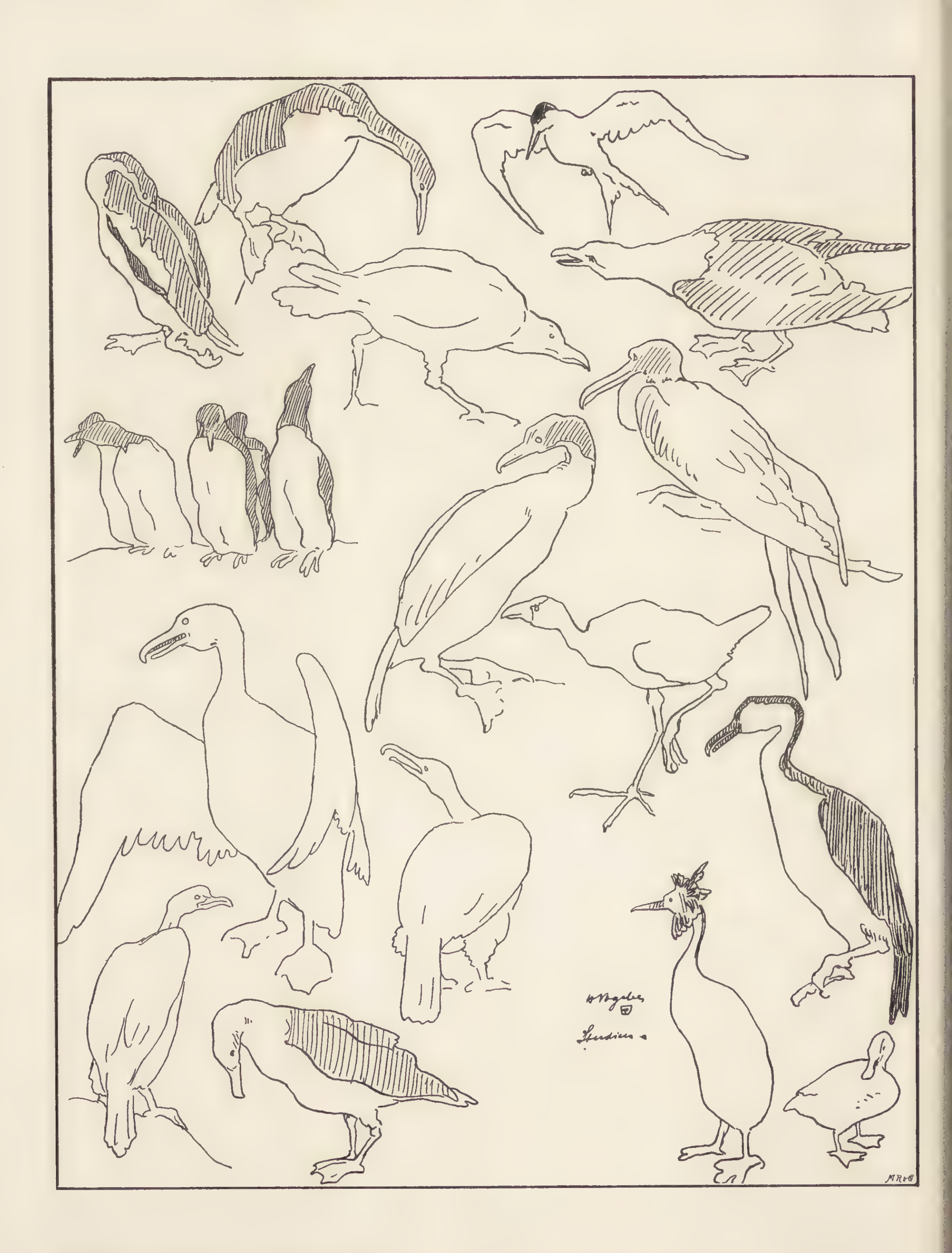
HEINR. VOGELER—WORPSWEDE.

UMRISS-STUDIEN. FEDER-ZEICHNUNGEN.

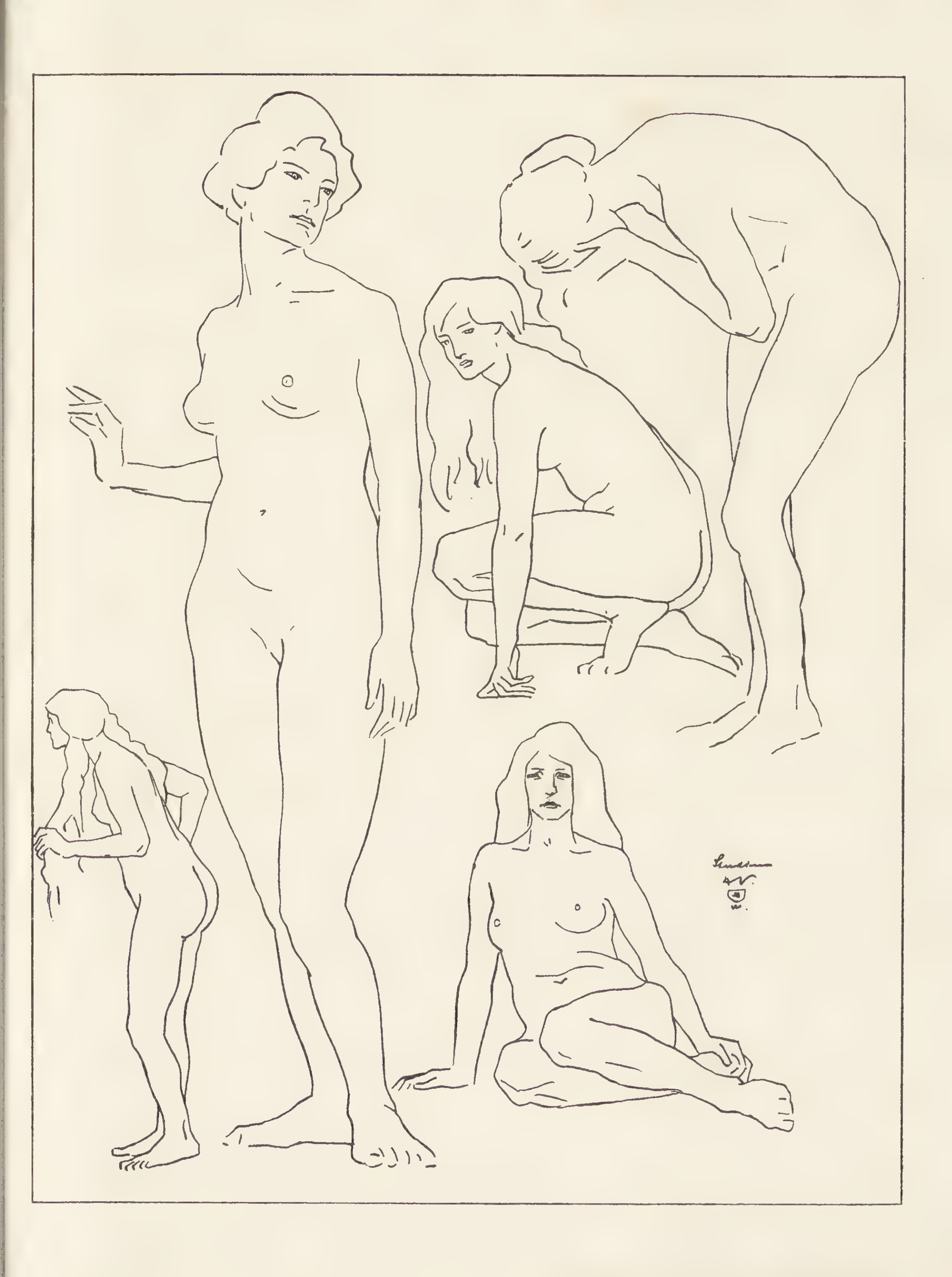


HEINR. VOGELER—WORPSWEDE.

UMRISS-STUDIEN. FEDER-ZEICHNUNGEN.



HEINR. VOGELER—WORPSWEDE.
UMRISS-STUDIEN. FEDER-ZEICHNUNGEN.



HEINR. VOGELER—WORPSWEDE.
UMRISS-STUDIEN. FEDER-ZEICHNUNGEN.



HEINRICH VOGELER. ILLUSTRATION: »WINTER«.
Ausgeführt u. in Verlag von Gebr. Klingspor—Offenbach a. M.



HEINRICH VOGELER. ILLUSTRATION: »FRÜHLING«.
Ausgeführt und in Verlag von Gebr. Klingspor—Offenbach a. M.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. ILLUSTRATION: »DEZEMBER«.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. ILLUSTRATION: »JUNI«.

Als Buchschmuck ausgeführt und verlegt von Gebr. Klingspor—Offenbach a. Main.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. ILLUSTRATION: »NOVEMBER«.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. ILLUSTRATION: »JULI«.

Als Buchschmuck ausgeführt und verlegt von Gebr. Klingspor—Offenbach a. Main.



H. VOGELER—WORPSWEDE. BUCHTITEL: »MEZZAVOCE«.



M. H. BAILLIE SCOTT—BEDFORD.

Kleines Landhaus.
Aus dem Werke: »Houses and Gardens«, Verlag G. Newnes—London.

M. H. BAILLIE SCOTT-BEDFORD.

VON DR. HERMANN MUTHESIUS—BERLIN.

Baillie Scott hat uns eines der entzückendsten Bücher geschenkt, die je über Haus und Garten geschrieben worden sind.*) In einem stattlichen, ausgezeichnet gedruckten Bande veröffentlicht er eine Reihe von zusammenhängenden Aufsätzen, sowie eine große Anzahl von Zeichnungen, farbigen Skizzen und Photographien der von ihm ausgeführten oder entworfenen Häuser. Das Werk ist somit nach zwei Richtungen von größtem Interesse, einmal, indem es allgemein unterrichtet über die beste Anlage von Haus und Garten, und dann, weil es uns einen Überblick über Baillie Scotts Wirken als Architekt gibt. Und in beiden Richtungen bietet es Außerordentliches. Wer die früheren gelegentlichen Aufsätze kannte, die Baillie Scott im »Studio« veröffentlichte, dem war es nicht unbekannt, daß er ein ausgezeichneter Schriftsteller ist. Auch in dem Text des jetzigen Werkes kann man wieder seine kluge Bewältigung des Stoffes, seine treffenden Bilder und seine scharfen und doch außerordentlich humorvollen Exkurse in die Verbildungen und Irrungen unserer Zeit bewundern. Der Text ist durchaus wert ins Deutsche übersetzt zu werden und würde mannigfache Belehrung und Freude hervorrufen. Dies auch dann noch, wenn man zugeben muß, daß er ausschließlich auf englische Verhältnisse gemünzt ist. Der ziemlich umfängliche Text teilt sich in vierzig Kapitel, in denen folgende Gegenstände behandelt werden: Häuser, wie sie sind und wie sie sein sollten, Einige Grundformen des Hausplanes, Die Halle, Das Esszimmer, Das drawing-room, Das

*) »Houses and Gardens«, Verlag G. Newnes—London.



M. H. BAILLIE SCOTT—BEDFORD. Wohnzimmer in vorstehendem Landhaus.
Aus dem Werke: »Houses and Gardens«.

Arbeitszimmer des Herrn, Das Kinderzimmer, Die Küche und die Nebenräume, Die Schlafzimmer, Das Badezimmer, Das Musikzimmer, Das Billardzimmer, Das Gartenzimmer, Die Treppe, Unterkunft für die Lieblinge des Hauses (Hund und Katze), Gesellschaften und ihr Einfluß auf den Hausgrundriß, Die Seele im Hausentwurf, Die Möblierung, Die Ausschmückung, Die Sinnsprüche für das Haus, Die Farbe, Gemälde im Hause, Der Kamin und seine Behandlung, Türen, Decken, Fenster, Die Behandlung der Wand, Die Stärken der Außen- und Innenwände, Der Fußboden und seine Ausgestaltung, Teppiche, Das Haus in Beziehung zu seinem Bauplatz, Der Garten, Mittel und Wege der Bauausführung, Wie man sich hilft, Das Reihenhaus, Das ganz kleine Haus (cottage), Der Zusammenbau von zwei Häusern, Das Ferienhaus, Die Etagen-Wohnung, Zusammengeschlossene Häuser (Häuser mit gemeinschaftlicher Küchenversorgung). Man sieht, daß alle Probleme des Hausplanes behandelt sind. Es sind sogar eine große Menge individueller Vorschläge zur Abhilfe der Unzuträglichkeiten im Bau großer wie kleiner Häuser gemacht, die selbstverständlich erst die Nachprüfung durch die Praxis erfordern. Baillie Scotts persönliche Begabung liegt sehr stark auf dem Gebiete desjenigen Hauses, das mit beschränkten Mitteln gebaut werden muß, obgleich er sich auch zu höchster Eleganz in den großen Häusern erheben kann. Das beweisen die vielfachen farbigen und andern Innenansichten des Buches.

Wie schon der Titel des Werkes sagt, ist in ihm Haus und Garten als eine Einheit behandelt. Es wird als völlig selbstverständlich betrachtet, daß der Architekt, der das Haus baut, auch den Garten entwirft und jeder einzelne der in dem Werk enthaltenen Hauspläne zeigt auch die gärtnerische Umgebung. Gerade in dieser gärtnerischen Umgebung gibt sich wieder Baillie Scotts ganze poetische Gestaltungskraft zu erkennen, die auch bei kleinsten Verhältnissen reizvolle, ja entzückende Gärtchen hervorzau-



M. H. BAILLIE SCOTT—BEDFORD.

Salon in vorstehendem Landhaus.
Aus dem Werke: »Houses and Gardens«.

bert. Diese Gärten sind durchweg regelmäßig gestaltet, wie denn überhaupt in England der regelmäßige Garten längst wieder zu seinem vollen Rechte gekommen ist, ein Ziel, um das wir in Deutschland noch mit den Landschafts-Gärtnern harte Kämpfe führen müssen. Bei kleinen Gärten ist dabei immer das Nützliche mit dem Angenehmen vereinigt, indem der Obstgarten, der Lawn-tennis-Platz oder selbst der Küchengarten zum Hauptmotiv der Gartenanlage gemacht worden ist. Gerade in Bezug auf das jetzt bei uns so lebhaft bekämpfte Gebiet des Gartens bietet das Werk ungemein viel Anregung.

Aber die Haupt-Anregung des Buches wird vielleicht doch in den Abbildungen der von Baillie Scott gebauten Häuser gefunden werden. Diese Häuser sind durchaus individuelle Werke des Künstlers, die sich an nichts Hergebrachtes knüpfen, sondern auf eigene Weise der Probleme des Hausbaues Herr zu werden suchen. Es ist nicht leicht zu sagen, in welcher Hinsicht Baillie Scotts Häuser interessanter sind, in Hinsicht auf den Grundriß oder in Hinsicht auf die künstlerische Fassung. Im Grundriß verficht er das Prinzip eines Zentralraumes im Hause. Im großen Hause soll es der Raum sein, von dem sich alle übrigen Wohnzimmer erschließen, im kleinen Hause soll es unter Umständen der einzige Wohnraum sein, in dem sich das ganze häusliche Leben abspielt. Als Schlafräume dienen dann kleinere Sondergelasse im Obergeschoß. Baillie Scott bekämpft in Wort und Tat jenen nur allzu häufig angetroffenen Grundriß des kleinen Hauses, der dieselben Räume enthält wie das große Haus, nur in verkleinertem Maßstabe. Mit Recht betont er, daß das kleine Haus ein Organismus für sich ist, der seine eigenen Bedingungen und daher auch seine eigene Form hat. Die verschiedenen Funktionen, die im großen Hause den verschiedenen Zimmern zufallen, müssen im kleinen Hause auf den gemeinsamen Wohnraum zusammengezogen werden, der indes durch Erweiterungen, Ausnischungen sowie

im allgemeinen durch eine verzweigte Grundform den verschiedenen Verrichtungen Sonderplätze gewähren kann. Die vorgeführten Beispiele geben ein Bild davon, wie diese schwierige Aufgabe zu lösen ist.

Unter den großen Häusern, die Baillie Scott vorführt, ist vielleicht das interessanteste jenes Idealprojekt, welches er auf einen Wettbewerb hin zeichnete, den der Verlag von Alexander Koch—Darmstadt ausgeschrieben hatte und der in diesem Verlag als Sonderwerk veröffentlicht ist.*) Aber auch andere ausgeführte Beispiele zeigen das ungemeine Geschick Baillie Scotts in der Grundrißgestaltung. Am auffallendsten an seinen Grundrissen ist die Sorgfalt, mit welcher jeder einzelne Raum, ja jeder einzelne Winkel im Hause seelisch durchdrungen ist. Die Räume sind nicht nur in ihrer Beziehung zu einander und in ihrer Sonderzweckbestimmung ideal, sondern jeder Raum ist auch in seiner Raumwirkung wohldurchdacht und in seiner Gestalt und Gliederung unter dem Gesichtspunkt einer künstlerischen Absicht entworfen. Die Räume sprachen schon im Grundriß eine künstlerische Sprache. Die Hauptmittel der Raumgliederung sind bei Baillie Scott stets der Kamin und der Erker. Aber auch in der Überdeckung der Räume und im allgemeinen Format führt er eine reizvolle Abstufung ein, dergestalt, daß flachgedeckte mit gewölbten, langgestreckte Räume mit gedrungenen, kleine mit großen wechseln.

Im Aufbau sind die Häuser alle außerordentlich einfach und zurückhaltend. Noch vor einigen Jahren wurden sie in Deutschland deshalb nicht verstanden und erst ganz neuerdings, nachdem auch bei uns der Wiederanschluß an die ländlichen Baumotive üblich geworden ist, versteht man, von welchen Absichten Baillie Scott hier geleitet wird. Wer »Modernes« verlangt, wird es im Aufbau Baillie Scottscher Häuser nicht

*) Meister der Innen-Kunst I. Baillie Scott—Bedford »Haus eines Kunstfreundes«.
14 Cartons: Architekturen und farbige Innen-Räume mit Text, einen herrschaftlichen Landsitz in allen Teilen darstellend. Preis M 15.—



M. H. BAILLIE SCOTT—BEDFORD. Esszimmer aus vorstehendem Landhaus.
Aus dem Werke: »Houses and Gardens«.



M. H. BAILLIE SCOTT — BEDFORD.

SCHLAFZIMMER IN EINEM LANDHAUS.
Aus dem Werke: „Houses and Gardens“.



M. H. BAILLIE SCOTT—BEDFORD.

ENTWURF ZU EINEM MUSIKZIMMER.
Aus dem Werke: »Houses and Gardens« von M. H. Baillie Scott.



M. H. BAILLIE SCOTT—BEDFORD. Salon eines Landhauses.
Aus dem Werke: »Houses and Gardens«.

finden, der Verfasser spricht sich aber scharf genug an verschiedenen Stellen seines Textes gegen diese Sucht nach Modernem aus, die in den letzten Jahren allerorten umging. Ebenso sehr verurteilt er natürlich auch das Streben, in einem bestimmten Stile zu bauen. Treffend sagt er: Die Verfolgung eines bestimmten Stiles, sei es eines alten oder des neuen, muß wie die Verfolgung der Glückseligkeit zur Enttäuschung führen. Beides sind ausgesprochenermaßen Nebenprodukte und die Qualität dieser Nebenprodukte steht im direkten Verhältnis zum Werte des Hauptproduktes. Und weiter sagt er: Stil ist eine Qualität der Arbeit, die der Blüte ähnelt. Sie kann nur erzielt werden durch Wurzelkultur.

Interessant sind die vielfachen Exkurse im Text, die die jetzt in England hier und da zu beobachtende Neigung bekämpfen, auch große Landhäuser wie Bauernhütten zu gestalten. Die Vorliebe für das Ländliche ist in England heute schon so weit gedrungen, daß derartige Warnungsstimmen erhoben werden müssen. — Vielleicht am anziehendsten und besonders auch für den Laien am verständlichsten sind die zahlreichen Innenansichten, die Baillie Scott aus seinen ausgeführten Bauten und Entwürfen gibt. Man bemerkt hier seine große Vorliebe für primitive Gestaltungs- und Dekorationsmotive, die aber dennoch durch persönliche Empfindungswerte bis zur höchsten poetischen Wirkung gesteigert sind. Ganz besonders freudig und poesievoll ist seine Farbengebung. Er versteht es, die Farbengedanken, die er in die Wirklichkeit umsetzen will, in einer ebenso einfachen als eindrücklichen Weise in Aquarellskizzen niederzulegen. In den reicheren Beispielen ist mit Dekor nicht gespart und gewissermaßen eine Blüten- und Farbenpracht über den ganzen Innenraum ausgegossen. In den einfacheren Beispielen jedoch ist er äußerst zurückhaltend. Und im Text kommt er häufig darauf zurück, mit dem Dekor aufs äußerste sparsam umzugehen. Er sagt mit Recht, daß es besser sei, kein Ornament, als solches aus unkünstlerischer Hand anzubringen und verurteilt aufs schärfste die quadratmeterweise gelieferten Ornamente des Stubenmalers und des Stuckateurs. »Im



M. H. BAILLIE SCOTT—BEDFORD. Kaminpartie aus nebenstehendem Salon.
Aus dem Werke: »Houses and Gardens«.

Zweifel wähle geweißte Wände und Decken« ist sein wiederholt gegebener Rat.

Niemand wird das wundervolle Buch Baillie Scotts ohne innigste Befriedigung aus der Hand legen. Es ist zu erwarten, daß es bei der lebhaften Anteilnahme, die dem Landhausbau neuerdings allerorten zu Teil geworden ist, auch in Deutschland warme Aufnahme finden wird. Ein feinsinniger Schriftsteller, ein poesievoller Raumkünstler und ein geistreicher Grundrißgestalter spricht aus ihm, und der Leser und Betrachter wird zweifelhaft sein, welcher der drei Eigenschaften des Verfassers er die Palme erteilen soll.

PERSÖNLICHKEITS-KUNST.

TAGEBUCH-BLATT VON GEORG MUSCHNER.

Es gibt nur eine echte Kunstart: Persönlichkeitskunst.

Persönlichkeit aber heißt nicht: der Welt ins Gesicht schlagen. Sondern: sie in sich einen. Heißt nicht: ein einseitiges Ich pflegen, das wegen seiner Einseitigkeit der Welt recht gleichgültig bleiben wird. Sondern: *vor dem All bestehen.* Vor Kaiser und König wie vor Gevatter Schneider und Handschuhmacher, im Reiche des Geistes wie in der praktischen Welt.

Dieses aber ist das schwerste Gesetz, schwerer denn alle Bibelgesetze und sonstigen Menschengebote.

Vermag ich diesen oder jenen durch mein Werk nicht zu erschüttern, so liegt das an mir. Er sucht sich in mir. Meine Persönlichkeit umfaßt ihn aber noch nicht. Es ist ein Anderes, ob ich mein Werk für Minderwertige forme oder für die Besten; ich muß es so fassen, daß sie Alle sich darin finden.

Persönlichkeitskunst heißt: Typen schaffen, die möglichst viele Menschen umfassen, Werke schaffen, in denen ganze Geschlechter sich erleben.

Und die weitgehendste Persönlichkeits-Kunst ist jene, in denen noch Ungeborene schon schlummern. Das ist die göttliche Kunst, die Alles umfaßt, überwindet und noch ein Überreiches hat: *das Neue.* —

ETWAS ÜBER BILDER-RAHMEN.

(Fortsetzung aus dem Dezember-Heft 1906.

II.

Wir haben gesehen, daß der Rahmen mehr ist als ein bloßer Abschluß des Bildes gegenüber der Umwelt. Ja, wenn man der Sache auf den Grund geht, ergibt sich, daß schlechthin alle Modalitäten des Rahmens, also Farbe, geometrische Grundform und Profil, ihre Bestimmungen vom Bilde empfangen. Der Rahmen ist vom Bilde abhängig wie das Kleid von dem Körper, den es schmücken soll. Nur insoweit alle Dinge der Entwicklung unterworfen sind, steht natürlich auch der Rahmen unter den Mächten der Historie. Aber dieser Wandel des Geschmackes erscheint nur beim Überblicken verschiedener Zeitepochen als eine Schranke. Außerdem besteht auch eine gewisse Abhängigkeit von dem besonderen stilistischen Charakter der näheren Umgebung des Bildes. Allein auch diese Grenze ist sehr weit gezogen und läßt Raum genug, um in ihrem Bereiche den Ansprüchen des Bildes Rechnung zu tragen.

Der Begriff Bild umfaßt so Vieles, daß hier zunächst eine Aussonderung vorgenommen werden muß. Werke der Graphik, Reproduktionen und Photographien bedürfen des Rahmens nur in bedingter Weise. An und für sich ist der weiße oder getönte Papierrand, der Karton, für diese Kunstwerke Rahmen genug. Nur bei farbigen Holzschnitten pflegt man in der Regel um die Darstellung eine starke Randlinie zu ziehen, die in der Farbe dem tiefsten, an den Rand herangehenden Tone entspricht. Bekannt ist die Tatsache, daß Gemälde, die man in Wirklichkeit nicht ohne Rahmen sehen möchte, stets ohne denselben reproduziert werden. Der Grund dafür ist eben der, daß der Papierrand die Funktion des Rahmens sattsam erfüllt und daß man daher die Wiedergabe des wirklichen Rahmens nur als Störung empfindet.

Soll jedoch ein Werk der Graphik oder der Photographie als Wandschmuck dienen, so bedarf es des Rahmens, hauptsächlich aus Gründen der Schicklichkeit und Dauerhaftigkeit. Der Papierrand bleibt auch hierbei am besten immer sichtbar. Es ist zwar neuerdings Mode geworden, graphische Arbeiten und Reproduktionen ohne Passepartout zu rahmen. Aber das Redlichkeitsgefühl des Menschen scheint doch zu verlangen, daß durch den weißen Papierrand der eigentliche Charakter des Bildwerkes klargestellt werde. Außerdem wird dadurch der störende Schatten der Rahmenleiste von der Bildfläche ferngehalten. In allen diesen Fällen wird der Rahmen weder sehr breit noch sehr reich profiliert sein dürfen. Sein Aufwand an Masse und Formen muß stets in einem wohlabgemessenen Verhältnis zur Lebensfülle und darstellerischen Energie des Bildes stehen. Und da diese bei graphischen Arbeiten niemals so groß sind wie bei Gemälden, so ergibt sich hinsichtlich des Rahmens die Forderung möglichster Einfachheit.

Bei der hier besprochenen Klasse von Bildwerken liegt also die Rahmenfrage ziemlich einfach. Sie dürfen aus der Erörterung ausscheiden. Nur beim Gemälde spielt der Rahmen eine wirklich lebenswichtige Rolle. Wo im weiteren Verlauf dieser Erörterungen vom Bilde die Rede ist, soll immer ein Gemälde darunter verstanden werden.

Die hauptsächlichsten Bestimmtheiten des Rahmens sind, wie gesagt, die geometrische Gesamtform, das Profil und die Farbe.

Am leichtesten wird die Frage nach der Grundform erledigt werden können. Die Geschichte des Rahmens, die Natur unserer zur Aufnahme der Bilder bestimmten Innenräume, ferner technische und ästhetische Gründe scheinen das einfache Viereck zu erfordern. Denn historisch betrachtet entwickelt sich der Rahmen bekanntlich aus Architektur-Bestandteilen, in denen der rechte Winkel ständig wiederkehrt. Ebenso sind unsere Innenräume samt Türen und Möbel durchgehends vom rechten Winkel beherrscht. Daher ist es billig, daß sich



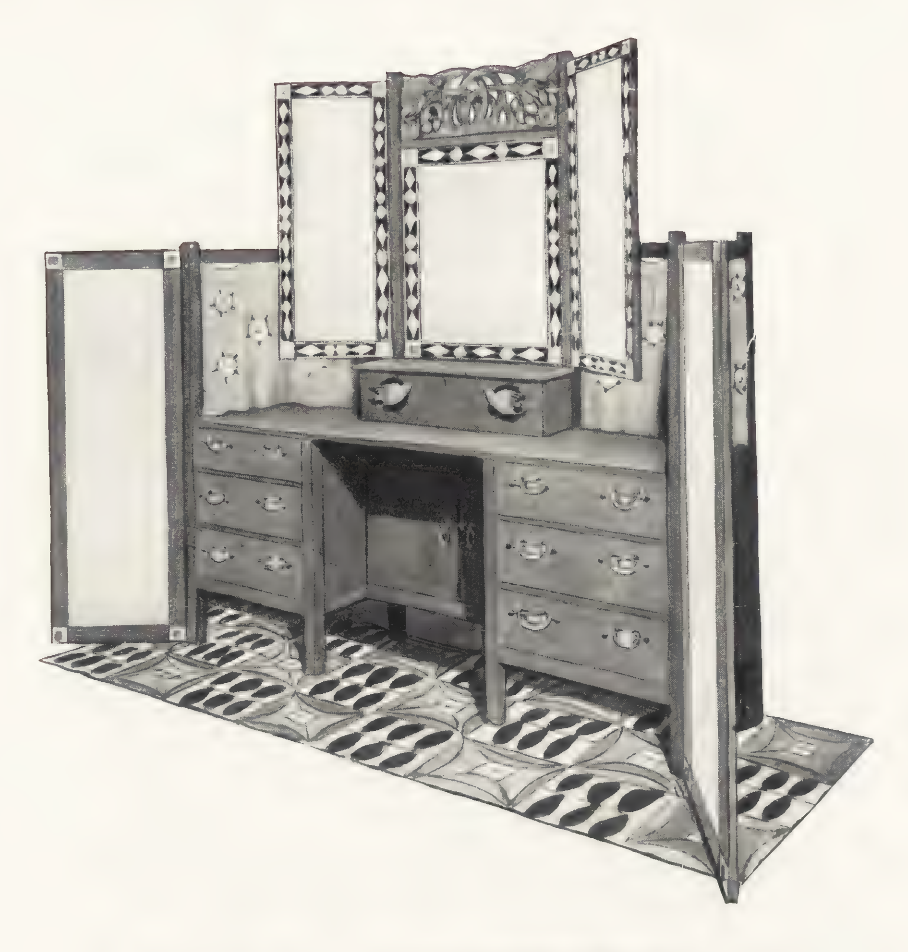
M. H. BAILLIE SCOTT — BEDFORD.

LANDHAUS MIT GARTEN-ANLAGE.
Aus dem Werke: „Houses and Gardens“.



M. H. BAILLIE SCOTT—BEDFORD. WANDDEKORATION IN SCHABLONENMALEREI.

Aus dem Werke: »Houses and Gardens«.





M. H. BAILLIE SCOTT—BEDFORD. ENTWURF ZU EINEM TOILETTE-TISCH UND EINEM BETT.
Aus dem »Werke: Houses and Gardens«.

auch der Wandschmuck dieser Ordnung einfüge. Technisch genommen entspricht der viereckige Rahmen der Natur des Holzes am besten. Um schließlich auch von ästhetischem Standpunkte aus die allgemeine Vorliebe für den rechteckigen Rahmen verständlich zu machen, greife ich auf das zurück, was in dem ersten Teile meiner Ausführungen als psychologischer Grund der Rahmenwirkung aufgezeigt wurde. Wir haben gesehen, daß der Rahmen als Hemmung, als Widerstand gegen die Linien des Bildes wirkt und so, wie aller Widerstand, deren Energie stählt. Diese Funktion erfüllt aber offenbar der gradlinige Rahmen bei weitem am besten. Die Bildlinien sind in der Regel geschwungen, daher leistet ihnen die starre, ganz anders geartete Vertikale bezw. Horizontale den stärksten Widerstand. Eine runde Rahmenlinie tut dies nur in sehr geringem Grade. Die Bildlinien werden sie stets in einem energielosen Winkel treffen und sie zur Nachgiebigkeit bereit finden. Der runde Rahmen schwächt und verlieblicht das Bild und wird daher mit Recht vorzugsweise dann angewandt, wenn besonders liebliche und zarte, oder gar süßliche Wirkungen beabsichtigt sind.

Schwieriger liegt die Frage hinsichtlich des *Rahmenprofils.* Mit dem heute auf allen Gebieten herrschenden Grundsatz der Einfachheit kommt man hier nicht aus. Im allgemeinen wird, wie das schon oben gesagt wurde, der Formenreichtum des Profils in geradem Verhältnis zum Lebensreichtum, zur Vitalität des Gemäldes stehen müssen. Je gewaltiger das Aufgebot an darstellerischen Mitteln ist, je reicher die Naturanschauung des Künstlers sich darstellt, desto kräftigere Formen muß der Rahmen aufwenden, um den im Bilde entfesselten Mächten ein Paroli zu bieten. Die Zeit der Renaissance hatte ein gutes Recht zu ihren üppigen, formenreichen Rahmengefügen, und wenn wir heute in dieser Hinsicht bescheidener geworden sind, so hat auch das seine triftigen Gründe.

Nicht gleichgültig ist es, ob das Rahmenprofil gegen die Bildfläche fällt oder ansteigt. Das nach innen ansteigende Profil hebt uns das Bild mit einer präsentierenden Bewegung stärker entgegen. Das nach innen geneigte Profil dagegen lädt den Blick gleichsam ein, in das Bild hineinzugehen, und erzeugt, besonders bei Landschaften, einen Zuwachs an räumlicher Tiefe.

Bilder, die in der Lichtbehandlung oder dem Gegenstande nach ausgesprochen unruhig sind, bedürfen eines ruhigen Rahmens und umgekehrt.

Auch der Charakter des Rahmen-Ornamentes spielt eine große Rolle. Leichtsinnige ornamentale Spielereien, wie man sie an Rokokorahmen, alten und neuen, öfters findet, können auch ein gutes Bild entwerten, indem sie ihm den Ernst rauben.

Jeder Praktiker wird die Zahl dieser Beobachtungen beträchtlich vermehren können. Hat er doch allein eine bestimmte Vorstellung von der Art, wie sein Bild wirken soll; dadurch erhält er seinen Maßstab, der seine Beobachtung schärft und sein Urteil bestimmter macht.

Bei weitem der wichtigste Punkt der Rahmenfrage ist die *Farbe.* Es ist bekannt, daß von altersher beim Staffeleibilde der Goldrahmen in ausgezeichnetem und unbestrittenem Ansehen steht. Auch die Gegenwart, die sonst auf so vielen Gebieten durchgreifende Veränderungen gebracht hat, ließ dieses Ansehen beinahe völlig unangetastet. Beinahe. Denn der differenziertere Kolorismus unserer Malerei hat notwendigerweise auch differenziertere Versuche zur Lösung der Rahmenfrage im Gefolge gehabt. Beherrscht der Goldrahmen unsere Ausstellungen auch zum großen Teile, so beherrscht er sie doch nicht mehr ausschließlich. Die Rahmenfarben, die heute im Gebrauche sind, wären nach dem Material, das mir zu Gebote stand, folgende: Glanzgold, Mattgold, Silber, Weiß, Schwarz, Holzfarbe (hell oder dunkel). Mit Grün, Rot, Blau und ihren Mischungen sind wohl auch hie und da Versuche gemacht worden, aber sie haben nicht zur Annahme dieser Farben führen können.

Es fragt sich nun, nach Maßgabe welcher gesetzmäßigen Regeln diese verschiedenen





BING & GRÖNDAHL—KOPENHAGEN. **VASEN IN PORZELLAN.**

GENERAL-VERTRETER: C. F. OTTO MÜLLER—KARLSRUHE.



FRL. HOLLMANN—WIEN. DEKORIERTES KAFFEE-SERVICE.



IDA LEHMANN—WIEN. KERAMIK.



MARIA VON UCHATIUS—WIEN. MALEREI AUF PERGAMENT.



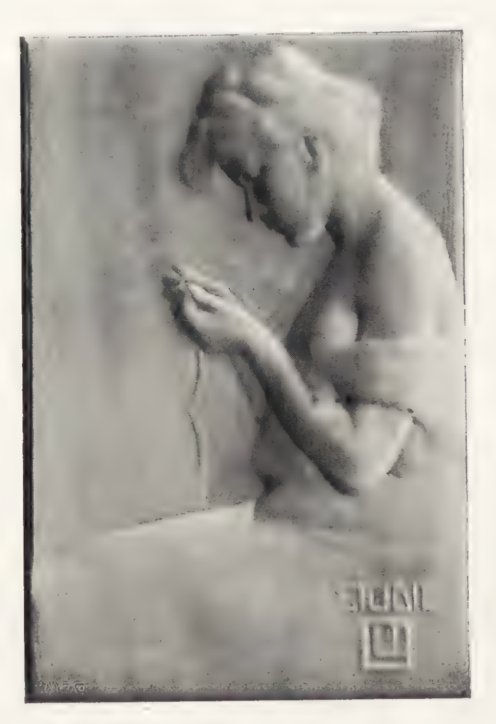
FRANZ VON ZÜLOW—WIEN. DEKORATION EINES PARAVENT.



TAPETEN-DEKORATION. AUSGEFÜHRT VON
J. ZUBER & CIE, TAP.-MANUF., RIXHEIM I. E.

Rahmensorten zur Verwendung kommen. Eine deutsche psychologische Zeitschrift hat vor einigen Monaten einen Bericht über Experimente veröffentlicht, welche diese Frage klarstellen sollten. Es hat sich dabei ergeben, daß durchgehends diejenige Rahmenfarbe vorgezogen wurde, die dem Hauptton des Bildes am nächsten stand. Freilich war das Beobachtungsmaterial insoferne höchst mangelhaft, als es nur aus farbigen Reproduktionen von Gemälden bestand. Daß sich aber Reproduktionen hinsichtlich des Rahmens ganz anders verhalten als Gemälde, haben wir oben gesehen. Nehmen wir aber trotzdem einmal das Resultat dieser Experimente auf Treu und Glauben hin, so ergibt sich daraus für das Verhältnis zwischen Bild und Rahmenfarbe die Regel der Harmonie. Sie trifft tatsächlich in vielen Fällen zu. So haben unsere modernen Licht- und Hellmaler mit Vorteil Weiß als Rahmenfarbe verwandt, so nehmen sich helltonige Bilder in einem silbernen Rahmen ganz vorzüglich aus. Vielen Besuchern der Münchner Pinakothek ist schon aufgefallen, wie prächtig sich Altdorfers warmtoniger St. Georg in seinem dunkelgebeizten Holzrahmen ausnimmt. Schwieriger ist es, das Verhalten von Gold und Schwarz genau zu bestimmen. Hier wird sich die Norm der Übereinstimmung nicht durchgehends anwenden lassen. Man findet oft, daß ein goldener Rahmen den gelben etc. Tönen des Bildes gefährliche Konkurrenz macht, und keinem Künstler wird es einfallen, einem Gemälde von vorherrschend tiefen Tönen einen schwarzen Rahmen zu geben. Gold und schwarz scheinen eher im *Kontrast* zum Bildton verwendet werden zu müssen. Es ist wahrscheinlich, daß alledem, was hier zum Kapitel Farbe zu sagen war, ein Gesetz zu Grunde liegt, unter das alle Einzelfälle einzuordnen sind. Dieses Gesetz zu finden, kann aber nur Aufgabe eines Künstlers sein. Denn dem Laien mangelt es naturgemäß am Nötigsten, nämlich am Beobachtungsmaterial. Die Praxis freilich bedarf der theoretischen Formulierung dieses Gesetzes nicht so sehr. Aber der Wissensdrang verlangt, daß wir uns auch über solche Dinge Rechenschaft geben, die unbewußt oder gefühlsmäßig vor sich gehen.

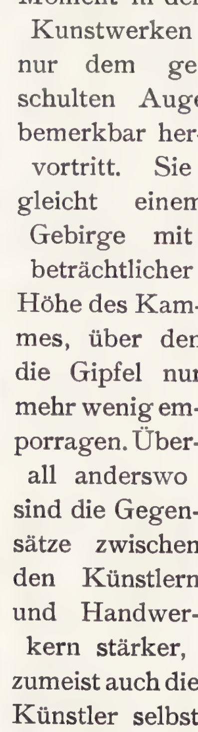
WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.



JULIUS LENGSFELD—WIEN. ELFENBEIN-SCHNITZEREI.



Unter den kunstgewerblichen Erzeugnissen unserer bedeutendsten Kunstmittelpunkte tragen die Arbeiten der »Wiener Werkstätte« entschieden das stärkste örtliche Gepräge. Ist von einem Münchner, einem Darmstädter Zimmer die Rede, so weiß, bevor der Name des entwerfenden Künstlers ausgesprochen ist, niemand, wie er es sich zu denken hat. Wird jedoch das Wort »Wien« genannt, stellen sich bei jedem Kenner sofort ganz bestimmte Vorstellungen ein. Helle, auf wenige matte Töne gestimmte Räume sieht er, Räume, in denen man nicht laut zu sprechen, nicht heftig sich zu bewegen wagt, Möbel in den einfachsten Werkformen, doch mit den ziersten Ornamenten geschmückt, kostbare Gefäße aus dem edelsten Material, und das alles mit einer unvergleichlichen Liebe und Sorgfalt gearbeitet. Erst beim genaueren Hinschauen entdeckt man an den einzelnen Stücken charakteristische Merkmale, die auf verschiedene Urheber schließen lassen. Mit anderen Worten: Das Wiener Kunstgewerbe gründet sich auf eine sehr verfeinerte handwerkliche Kultur. Ihr Niveau liegt außerordentlich hoch, so hoch, daß das persönliche Moment in den Kunstwerken nur dem geschulten Auge bemerkbar hervortritt. Sie gleicht einem Gebirge mit beträchtlicher Höhe des Kammes, über den die Gipfel nur mehr wenig emporragen. Überall anderswo sind die Gegensätze zwischen den Künstlern und Handwerkern stärker, zumeist auch die Künstler selbst



Richard Luksch.

Farbige Keramik. Ofenkachel im Vorraum des Jagdschlosses K.W. Hochreit



Speise- und Wohnzimmer
Jagdschloss K.W. Hochreit

Maracaibo poliert, Goldleisten.

Handgestickte Möbelbezüge Entwurf Czeschka.

Vorhänge. Gelbe Seide Stickereien.





Speise- und Wohnzimmer
Jagdschloss K.W. Hochreit



Speise- und Wohnzimmer
Jagdschloss K.W.Hochreit



Speise- und Wohnzimmer
Jagdschloss K.W.Hochreit

Speise- und Wohnzimmer

Jagdschloss K. W. Hochreit

Waschkasten mit feuervergoldeter Silbereinrichtung.





Speise- und Wohnzimmer
Jagdschloss K.W. Hochreit

Speise- und Wohnzimmer
Jagdschloss K. W. Hochreit





Vorraum im Jagdschlosse K.W.Hochreit

Weisslack mit Malereien von Czeschka.

Kunst-Verglasung von Hoffmann.



Lack-Malereien für vorstehenden Raum.



exzentrischer und minder abgeklärt. Nirgends aber darum auch fühlen sich moderne Menschen mit feinen Nerven so wohl wie in den Wiener Gemächern.

Betrachtet man einen Schrank, einen Tisch, einen Schmuckkasten oder Bucheinband, der von Josef Hoffmann, Kolo Moser oder O. C. Czeschka entworfen ist, hat man ein ähnliches Gefühl, wie wenn man Verse von Hugo von Hofmannsthal oder Richard Schaukal liest. Jegliches Werk erfüllt ein nicht immer bestimmbarer, doch stets fühlbarer Rhythmus, jedes ist formal vollendet, und niemals begegnet man einer Geschmacklosigkeit.

Hoffmann, der Architekt der Gruppe, zeigt auch in der Gestaltung der Innenräume die größte Herbe und Strenge. Ein Blick in die Halle des von ihm erbauten Sanatoriums Purkersdorf (Abbildung »Deutsche Kunst und Dekoration« 1906 Seite 427) läßt das ganze Wesen seiner künstlerischen Persönlichkeit erkennen. Schlichteste Werkformen überall. Die quadratischen Pfeiler tragen kein Kapitäl, die Balken haben keine den Übergang aus der Horizontale in die Vertikale vermittelnde Profilierung. Tür- und Fensterstürze sind gerade. Niemals bemüht sich Hoffmann, einen Organismus



Lack-Malereien für vorstehenden Raum.

vorzutäuschen, wenn er nicht von selbst vorhanden ist. Die Architektur soll unmittelbar als etwas Gewachsenes erscheinen. Vermag sie das nicht, wohlan, so ist sie schlecht. Aber die Dekoration hat nie und nimmer die Aufgabe, den Eindruck einer in Wirklichkeit nicht vorhandenen organischen Wirkung hervorzurufen. Die Dekoration sei ornamental. Und sie sei dabei einfach, gleich wie die Konstruktion. Das mögen etwa die Grundgedanken sein, von denen Hoffmann sich beim Bau von Häusern, Möbeln und Gefäßen leiten läßt. Man wird ihm angesichts der hier abgebildeten Räume des Jagdschlosses Hochreit, im Genusse aller jenen kleinen Herrlichkeiten, die auf den folgenden Blättern als Kassetten, Schreine, Tafelaufsätze und Uhrgehäuse gesehen werden, zugeben, daß diese Gedanken glücklich sind.

Kolo Moser besitzt Hoffmanns Strenge mit einem leichten Zug ins Bizarre, der indes niemals unangenehm wirkt. Selbst nicht Architekt empfindet er nicht so tektonisch wie jener. Der Damenschreibtisch, den er für Berlin gefertigt hat (Abbildung »Deutsche Kunst und Dekoration« 1906, Seite 158), mag als Beweis für diese Behauptung dienen. Ein aller



Lack-Malereien für vorstehenden Raum.













Lack-Malereien für vorstehenden Raum.







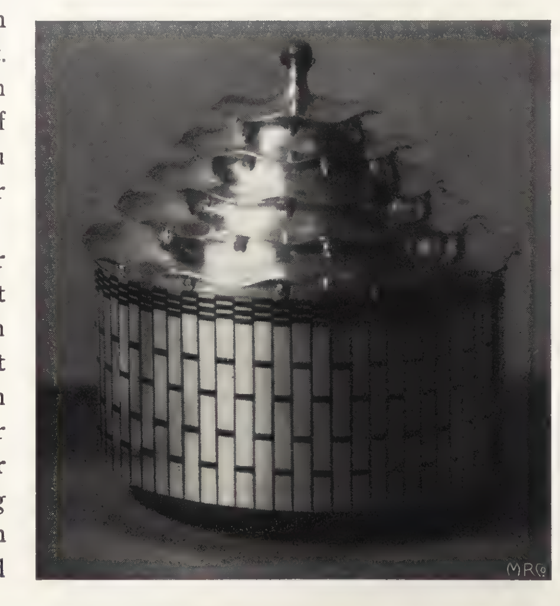
Dose. Silber getrieben.

Einfachheit zum Trotz derartig kühnes Möbelstück würde Hoffmann niemals zu schaffen wagen. Moser ist, unbeschadet seiner Verwandtschaft mit Hoffmann, reicher und lebhafter, zumal im Ornament, das er meist freier handhabt. Es gibt Halsbänder von ihm, aus dünnen Goldfäden, die Spinnweben gleichen, und glitzernden Edelsteinen gefertigt; man denkt an sie wie an einen wunderbaren Traum zurück und staunt von neuem über ihre Herrlichkeit, wenn man sie wiederum greifbar vor sich sieht. Auch hat er Broschen und Nadeln in den ungewöhnlichsten Formen gebildet, die dennoch alle eine starke Suggestionskraft adelt. Und seine weichen Bucheinbände mit den breiten Mustern und den seltsam tief gerückten Titelpressungen gehören zu den geschmackvollsten Schöpfungen der neueren Buchkunst.

Der eigentliche Ornamentiker der Gruppe aber ist *Czeschka,* dessen jüngst hier abgebildete Prachtkassette für den Kaiser von Österreich (»Deutsche Kunst und Dekoration« 1906, Seite 417 f.) noch im Gedächtnis des Lesers sein wird. Er gehörte nicht in den Kreis der »Wiener Werkstätte«, wenn ihm neben dem Hang zum Phantastisch-Spielerischen nicht auch ein starkes Empfinden für Tektonik und Gleichgewichtsverteilung eigen wäre. Eine silberne Fruchtschale und getriebene Ornamente einer Uhr, die hier abgebildet sind, wie auch die Möbelbezüge und Malereien im Jagdschlosse Hochreit, zeugen für die Feinheit seines künstlerischen Empfindens. — Es wäre noch über *Rich. Luksch,* den Plastiker der Gruppe, einiges zu sagen. Doch wird es besser sein, ihn im Zusammenhange mit Gustav Klimt, seinem Geistesverwandten, zu behandeln.

Hoffmann als Meister der Architektur und angewandten Kunst, neben ihm Kolo Moser als Schöpfer von Innenräumen, Czeschka als Ornamentiker, Luksch, der Bildhauer, und Klimt, der Maler, diese fünf Künstler sind es vor allem, die dem modernen Wien sein künstlerisches Gepräge geben. Nirgends tritt uns heute ein Kunstwollen so einheitlich und geschlossen gegenüber wie in der Wiener Werkstätte.

DR. JULIUS BAUM.



Dose. Silber Email Bernstein.

WELCHE MITTEL HAT DER FÜR DAS KUNSTGEWERBE ENTWERFENDE KÜNSTLER, UM DEN ABSATZ SEINER ZEICHNUNGEN ZU STEIGERN UND SICH VOR WIRTSCHAFTLICHEM SCHADEN ZU BEWAHREN?

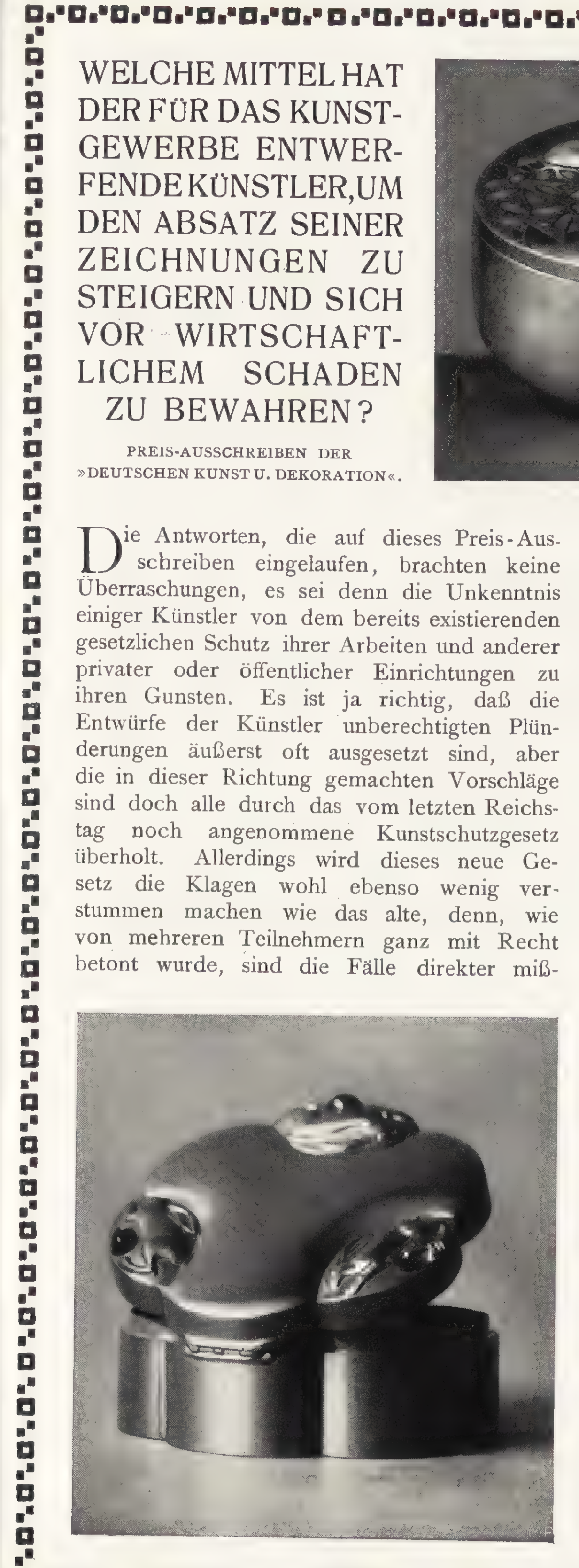
PREIS-AUSSCHREIBEN DER »DEUTSCHEN KUNST U. DEKORATION«.





Dose. Silber Translucides-Email Perlschalen.

Die Antworten, die auf dieses Preis-Ausschreiben eingelaufen, brachten keine Überraschungen, es sei denn die Unkenntnis einiger Künstler von dem bereits existierenden gesetzlichen Schutz ihrer Arbeiten und anderer privater oder öffentlicher Einrichtungen zu ihren Gunsten. Es ist ja richtig, daß die Entwürfe der Künstler unberechtigten Plünderungen äußerst oft ausgesetzt sind, aber die in dieser Richtung gemachten Vorschläge sind doch alle durch das vom letzten Reichstag noch angenommene Kunstschutzgesetz überholt. Allerdings wird dieses neue Gesetz die Klagen wohl ebenso wenig verstummen machen wie das alte, denn, wie von mehreren Teilnehmern ganz mit Recht betont wurde, sind die Fälle direkter mißbräuchlicher Kopie von Entwürfen verschwindend selten gegenüber der Entnahme von originellen Ideen und Motiven, gegen die kein Gesetz schützen kann. Am häufigsten mag eine derartige Benützung von Motiven und Einfällen bei der Versendung von Zeichnungen erfolgen, die deshalb die Mehrzahl abrät, aber man ist dagegen auch nicht bei persönlicher Vorlage der Entwürfe sicher. Jegliche öffentliche Ausstellung von Entwürfen bildet dazu einen mächtigen Anreiz.



Die hauptsächlichste Bemühung des Künstlers muß jedenfalls dem Zwecke gelten, seine Entwürfe allen Interessenten zuzuführen, die Gebiete zu suchen, wo er einen Absatz erzielen kann. Unmöglich wird er jemand zum Kauf seiner Arbeiten bewegen, ehe er sie ihm gezeigt. Daß infolge dieses Vorzeigens seine Ideen einmal mißbraucht werden können, ist unvermeidlich. Auf jeden Fall aber müssen alle Interessenten seine Entwürfe sehen, denn sonst ist ein Geschäft überhaupt unmöglich. Von verschiedenen Seiten wurde eine Einrichtung vorgeschlagen, die von einer umfassenderen Gemeinschaft von Künstlern unterhalten und dem Vertrieb von Entwürfen dienen sollte. Allein die meisten scheinen an ein solches Institut doch übertriebene Hoffnungen zu knüpfen, denn, wie ein anderer Teilnehmer sagt, es ist unumgänglich nötig, mit den Fabrikanten und ihren Betrieben in persönliche Fühlung zu treten. Solche ständigen Verhältnisse eines Künstlers zu einer bestimmten Firma erlauben allein ein angenehmes Zusammenarbeiten, schwierig ist hier eben nur die Anknüpfung. Wem eine Versendung von Entwürfen zu riskiert erscheint, der möchte sie vielleicht einem Reisen-

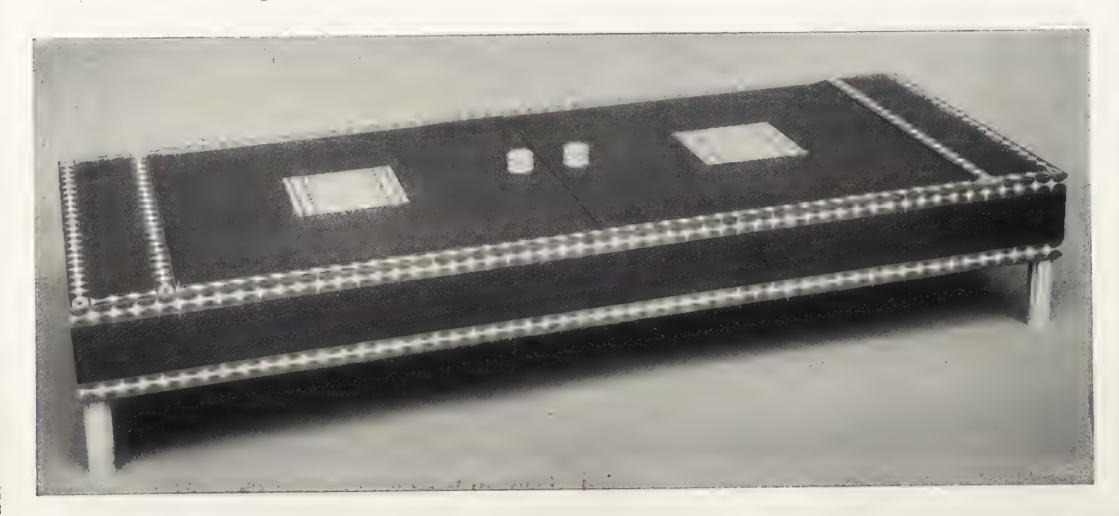
Dose. Silber getrieben, Feuervergoldet. Citrine.

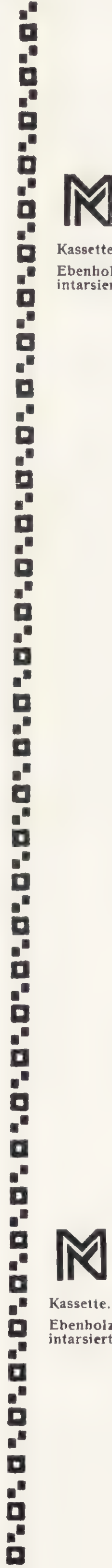
Adresse.
Montierung Seide. Umhüllung Leder. Handvergoldung. Elfenbeinfüsse.

den mitgeben. Aber es wird wenig Reisende geben, die sich mit einer solchen Vertretung von zweifelhaftem Gewinn belasten wollen. Persönliche Vorsprache gestattet sich meist nur am Wohnort, ist übrigens in vielen Geschäften mit Unzuträglichkeiten verbunden, unter denen eine empfindliche Künstlernatur am meisten leiden muß. Die Publikation von Entwürfen oder ausgeführten Arbeiten in Zeitschriften ist ein guter, doch nicht allgemein gangbarer Weg. Inserieren, Ausstellen allein helfen auch nicht. Es scheint überhaupt kein allgemein und unfehlbar wirkendes Mittel zu geben und man nützt dem jungen Künstler wohl am meisten, wenn man ihm eine Verbindung aller dieser Taktiken anrät. Wenn er anfängt, sich selbständig zu machen, so beginnt für ihn eben eine ganz neue Arbeit, die, geschäftlich sich durchzuringen, und zu diesem Zweck muß er auch die geschäftlichen Methoden sich aneignen.

Verschiedene Zuschriften wiesen darauf hin, daß der Künstler auch für sich Reklame machen müsse. Und gerade dies widerstrebt ihm oft am heftigsten. Eine grobe, aufdringliche Reklame schadet ihm natürlich eher, als sie ihm nützt. Aber es gibt auch außer Ausstellungen, Publikationen, Inseraten Gelegenheiten, sich bemerkbar zu machen, indem man z. B. die freiwilligen Arbeiten übernimmt, die im öffentlichen und Privatleben hier und dort des Künstlers harren. Bei Festlichkeiten, Empfängen, Fragen der Stadtverschönerung braucht man vielleicht seinen Rat, überall, wo etwas für Kunsterziehung getan werden soll, ist seine Mithülfe sehr erwünscht, da soll er sich nicht suchen lassen. —

Auffallenderweise fehlen Winke darüber, ob es für den Künstler empfehlenswert ist, eine Zeitlang in größeren Betrieben als Angestellter tätig zu sein. Oft wird diese Frage mehr aus der persönlichen Stimmung heraus

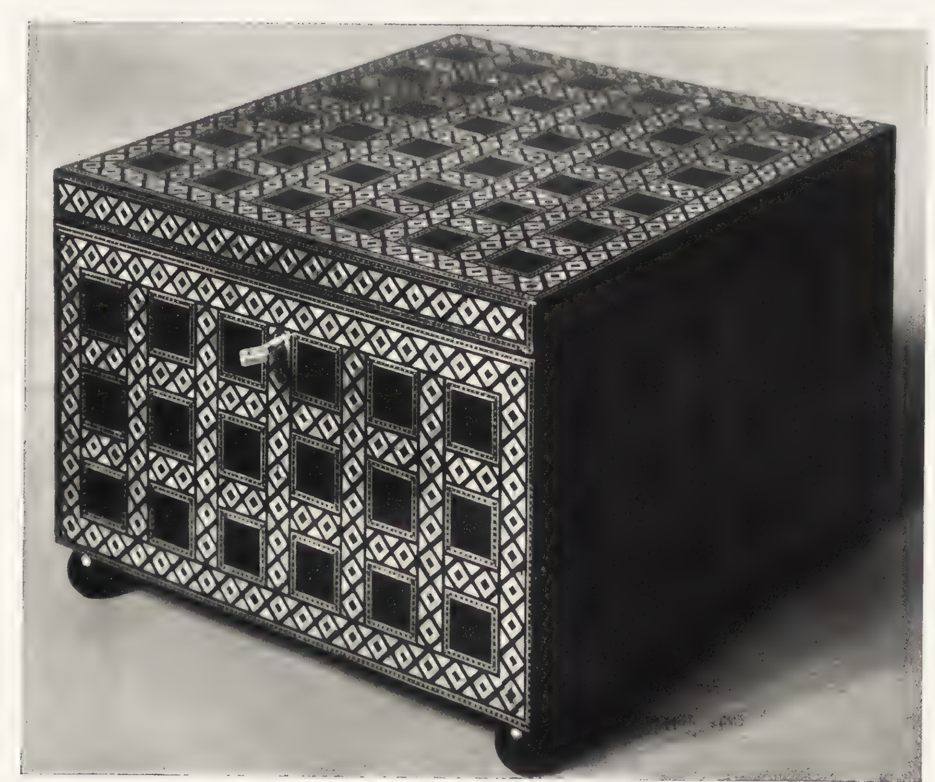








Kassette.
Ebenholz
intarsiert.



Kassette.
Ebenholz
intarsiert.



Schmuck-
Kassette.

Holz
intarsiert.







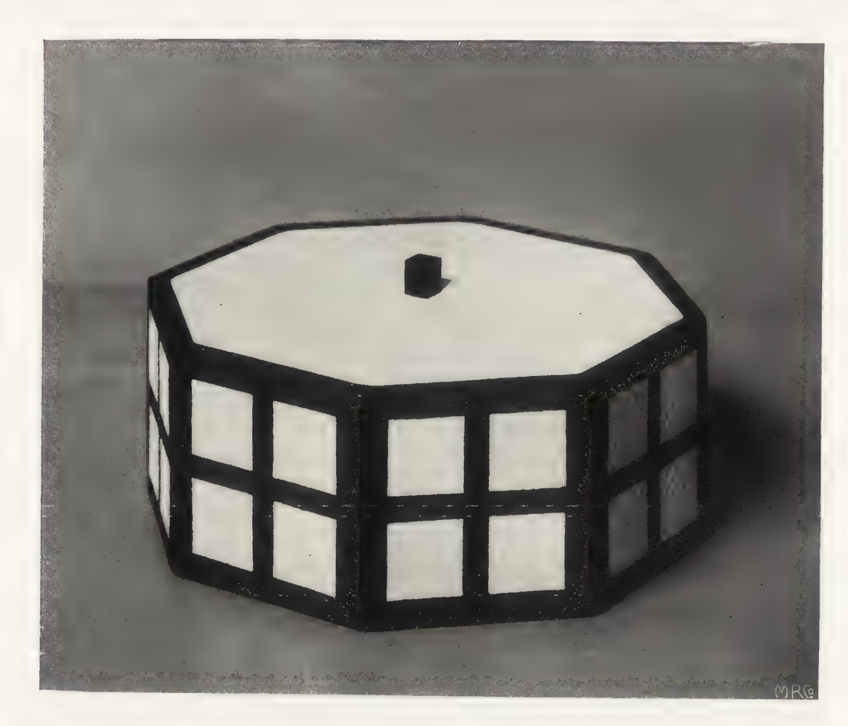
Schmuck-
Schachtel.
Holz
intarsiert.

Schmuck-
Kassette.
Schwedische
Birke
poliert.



Nähkorb.
Ebenholz.

Schmuck-Kassette.
Leder. Handvergoldung.
Geöffnet.



Schmuck-Kassette.
Leder intarsiert.

Schmuck-Kassette.
Leder. Handvergoldung.
Geschlossen.

Frau Luksch-Makowska.
Kasten-Bemalung.





Kasten-Bemalung.

Stehuhr.
Holz
weiss poliert.
Treibarbeit
von
Czeschka

als mit praktischen Gründen entschieden. — Einige haben erwähnt, im Anfang könnte der Zeichner einige Entwürfe für Ausstellungszwecke auf eigene Kosten ausführen lassen. Damit ist angedeutet, daß der entwerfende Künstler sich im allgemeinen als Zeichner fühlt und mit der Ausführung seiner Entwürfe nichts zu tun haben will. Vielleicht würde es doch manchem von ihnen mehr entsprechen, teilweise wenigstens auch praktisch ausführend tätig zu sein. Der Handwerker, der kleine Fabrikant, die zugleich zeichnen können, sind gegenüber dem bloßen Zeichner doch stark im Vorteil. Man könnte eine solche Entwicklung, die den kunstgewerblichen Zeichner vor dem zeichnerisch gebildeten Kunsthandwerker, numerisch wenigstens, zurücktreten läßt, eigentlich nur begrüßen.

Eingegangen waren zu diesem Wettbewerb 24 Arbeiten; die Preise und lobenden Erwähnungen wurden folgenden Autoren zuerkannt:

I. Preis: B. Kolscher, Architekt und Zeichenlehrer an der Tischlerfachschule, Detmold. II. Preis: D. G. Rimstein—Hannover. III. Preise: Zeichenlehrer Hugo Friedrich—Leipzig, August Kuth—Düsseldorf, Zdenko Schindler—Lobositz i. Böhmen, Architekt E. Wendel—Pfalzburg i. Lothringen, Dr. Techn. Hans Ungethüm—Wien.

Lobende Erwähnungen: B. Kolscher, Architekt und Zeichenlehrer an der Tischlerfachschule, Detmold, Paul Schmidt—Darmstadt, Paul Levi—Charlottenburg, Jakob Ruegg—Turgi (Schweiz).

Wir wollen nunmehr einige der Einsender selbst zu Worte kommen lassen. Das Beste, was sie dem Anfänger zu raten wissen, ist, wie selbstverständlich: Energie, Ausdauer und etwas geschäftliches Geschick. J.

ERSTER VORSCHLAG.

B. Kolscher—Detmold.

Um wirklich praktische wertvolle Entwürfe für das Kunstgewerbe anfertigen zu können, muß man genau über die Leistungsfähigkeit der Betriebe und der Maschinen, mit welchen man zu arbeiten hat, Bescheid wissen, ebenso über alles, was in dem Fache zur Zeit auf den Markt gebracht wird und über die Herstellungs- und Verkaufspreise. Diese Kenntnisse erwirbt man sich, indem man mit den betreffenden Betrieben einen ständigen Verkehr anbahnt, dadurch, daß man möglichst oft mit seinen Skizzen und Ideen die Inhaber und Leiter der Geschäfte aufsucht und auch be-



Tischuhr. Krokodil-Leder.

stellte Zeichnungen stets selber abliefert. Durch Benutzung von Reisenden verscherzt man sich außerdem das Interesse und Vertrauen der Geschäftsleute leicht. Wenn irgend möglich, soll man sich natürlich auch durch eigenes praktisches Arbeiten mit der Herstellungsweise der betreffenden Gegenstände vertraut zu machen suchen. Größeres Vertrauen erwirbt man sich auch, wenn man seinem Unternehmen durch gedruckte Geschäftsempfehlungen, die einem ersten Besuch stets vorausgehen müssen, einen etwas kaufmännischen, auf fester Grundlage beruhenden, Anstrich gibt. Von Annoncen haben nur solche Erfolg, die dauernd in guter Fachzeitschrift erscheinen, man darf sich durch scheinbaren Mißerfolg hierbei im ersten Vierteljahr nicht abschrecken lassen. In der ersten Zeit wird man sich überhaupt auf die Betriebe beschränken müssen, die an demselben Platze sind an dem man wohnt, oder die man sonst leicht erreichen kann. Nach außerhalb kann man Entwürfe nur per Nachnahme verschicken, wenn man nicht durch Abpausen der Zeichnungen geschädigt und um den Erfolg seiner Arbeit gebracht werden will. Praktisch ist es, wenn nicht Farben unbedingt erforderlich sind, die Entwürfe in Federzeichnung herzustellen, solche Entwürfe sehen immer gut aus und man kann sie leicht durch Lichtpausen vervielfältigen, die man dann als Muster schon eher mal verschicken kann als Zeichnungen, wobei man darauf vermerken muß, welchem Geschäft das Original gehört. Auch die Geschäfte nehmen aus dem gleichen Grunde lieber Federzeichnungen als farbige Entwürfe. Wenn irgend genügend Arbeit zu erwarten ist, sollten sich immer 2 oder mehrere Künstler zum Betrieb eines Zeichenbureaus zusammentun, schon weil einer zu viel außerhalb beschäftigt sein wird, um mit Ruhe arbeiten zu können; dann auch schon, weil von einem solchen Bureau größere Mannigfaltigkeit der Ideen zu

Tischuhr. Bock-Leder. Handvergoldet.



Paravent.
Vorderseite mit Hand-Stickerei und vergoldeten Holzrahmen.



erwarten steht. Den Preis der Entwürfe kann man bei Sachen, die auf einmalige Herstellung berechnet sind, mit etwa 10 % des Herstellungs-Preises veranschlagen, bei Massenartikeln oder Ähnlichem muß man ihn nach dem zu erwartenden Umsatz des Fabrikanten bestimmen, oder wenn der Fabrikant darauf eingeht und man das Geschäft kennt, kann man sich auch einen entsprechenden Prozentsatz von jedem verkauften Stück ausbedingen; viel macht hier auch natürlich aus, ob der Künstler oder das Atelier schon einen Ruf hat oder noch unbekannt ist, in der ersten Zeit wird man wohl immer etwas be-

Rückseite.
Eiche schwarz gebeizt mit weissem Poren-Füller.



Farbiger Fries.

scheiden sein müssen. Beteiligung an Preisausschreiben ist daher auch, wenn möglich, mitzumachen, darf aber nicht dazu führen, daß man seine Kunden vernachlässigt. Empfehlenswert ist auch der Anschluß an den Verein der technischen industriellen Beamten Deutschlands in Berlin, der jedem Mitglied Auskunft und Rechtsschutz kostenlos gewährt. Bei guten Leistungen und Beachtung vorstehender Punkte kann man auf sichern Erfolg rechnen.

ZWEITER VORSCHLAG.

D. G. Rimstein—Hannover.

Der Künstler muß in ein ausgesprochenes Verhältnis zur Industrie treten.

Wie muß das Verhältnis beschaffen sein?

Es muß, bis sich hier Normen gebildet haben, kontraktlich festgelegt werden. Der Künstler verpflichtet sich gegen ein jährliches Fixum wöchentlich, monatlich oder jährlich eine bestimmte Zeit für eine Fabrik tätig zu sein.

Diese Zeit darf die Hälfte der Arbeitszeit des Künstlers nicht wesentlich überschreiten, sodaß ihm noch Gelegenheit zu anderweitiger Tätigkeit bleibt.

Natürlich darf der Künstler während der Dauer seines Kontraktes mit keiner Konkurrenzfirma arbeiten und ist er vielseitig genug, so kann auch diese Verpflichtung noch bis ein oder zwei Jahre nach Ablauf des Kontraktes verlängert werden.

Letzterer Vorschlag ist natürlich nur mit großer Vorsicht zu berücksichtigen, hat aber unverkennbare Vorteile bei großen Werken, deren Eigenart der Fabrikation eine entsprechende Formgebung bedingt, die der Firma gewahrt werden soll.

In jedem Falle aber muß dem Künstler Gelegenheit geboten sein, sich über die Erzeugnisse der Konkurrenz auf Reisen und Ausstellungen zu orientieren.

Wie ist ein solches Verhältnis zu erreichen?

Leider gibt es kein anderes Mittel einem Fabrikanten näher zu treten, als durch Vorlage von Entwürfen. Ist eine persönliche Aussprache unmöglich, so sollen dem Fabrikanten Entwürfe nur bei Beachtung folgender Punkte übersandt werden:

Der Künstler sende Entwürfe nur an solche Firmen, die auf vorherige Anfrage ihr Interesse für solche geäußert haben.

Die Entwürfe müssen fertig, sauber, übersichtlich geordnet und gut verpackt sein. Einsendung von unsorgfältig behandelten oft sogar liederlichen Zeichnungen ist ebenso zu vermeiden wie auch allzuspielerisch herausgeputzte Bildchen unsachlich wirken und kein Vertrauen erwecken.

Jeder Sendung muß eine Rechnung beiliegen mit dem Vermerk, daß die Zeichnungen nur innerhalb acht Tagen zurückgenommen werden können.

Skizzen oder halbfertige Arbeiten lege man nur einer Firma vor, mit der man ständig arbeitet. In diesem Falle ist es oft auch angebracht, die Honorarforderungen für Skizzen und ausgeführte Entwürfe zu trennen, da es viele Firmen gibt, die von 20 gekauften Skizzen nur eine ausführen lassen. Durch billiges Angebot Entwürfe verkaufen zu wollen, ist ebenso zwecklos wie bei Abnahme vieler Entwürfe ein billigeres Angebot zu machen und untergräbt nur die Achtung vor der Arbeit.

Vor allem aber sind Ansichtssendungen möglichst zu vermeiden und muß der junge Künstler sobald als möglich dauernde Kunden zu bekommen suchen.

Dies ist leichter zu erreichen, wenn der Künstler auf verschiedenen kunstgewerblichen Gebieten tätig ist und ist daher die Zusammenarbeit mit Kunstgewerblern der anderen Fakultät dringend zu empfehlen.

Nicht nur Technisches und Künstlerisches, sondern auch Kaufmännisches ist auf diese Weise viel zu lernen, besonders, da ja die geschäftlichen Formen in jeder Branche ganz verschiedene sind. Ist es dann dem Künstler gelungen, seine wirtschaftliche Stellung etwas zu sichern, so ist es noch nötig, seine Künstlerschaft zu dokumentieren.

Er muß versuchen, seine Arbeiten in guten Kunst-Zeitschriften zu veröffentlichen, sich an



MK

Bäckerei-Körbchen. Silber.



Tafel-Arrangement.

Preis-Ausschreiben und Ausstellungen zu beteiligen und in einer Kunststadt leben.

Aber dies vor der Hand nur als Mittel zum Zweck, denn unsere Industrie hat für den Künstler lohnende Absatzgebiete und dankbare Aufgaben, aber sie verlangt ein Sich-Anpassen und Sich-Vertiefen.

Das ist aber nur möglich, wenn der Künstler sich nicht scheut, ein festes Arbeitsverhältnis mit dem Fabrikanten einzugehen. Die Vorteile eines solchen liegen auf der Hand. Dann wird nicht nur für ihn der größte Teil der krassen Mißstände im geschäftlichen Verkehr beseitigt sein, sondern er wird auch für seine Kollegen eine rücksichtsvollere Erledigung ihrer Angebote erreichen können und seine Stellung ist gegenüber dem Fabrikanten, dem Richter und der Gesellschaft legitimiert.

Jubiläums-Tisch. Arrangement von Hoffmann. Porzellan-Figuren von Luksch.



DRITTER VORSCHLAG.

Dr. Hans Ungethüm—Wien.

Mein junger Freund! Sie klagen über die Sorgen des Lebens, aber Sie klagen nicht nur, Sie klagen an, wie ich wohl zwischen den Zeilen zu lesen verstehe — und zwar mich, Ihren Meister und Lehrer, der Sie Dinge lehrte, die dem Leben fremd sind. Und nun stehen Sie da mit Ihren Schätzen und können sie nicht an den Mann bringen, wie Sie drastisch sagen, einem Esel gleich, der auf staubiger Landstraße der vorbedachten Weisung seines Führers entbehrt.

Verstehen Sie mich nun recht. Ich lehrte Sie die Kunst das Leben zu schmücken. Das Leben hat aber tausenderlei Gestalt und jede einzelne verändert sich darin noch beständig mit den Läuften der Zeit! Daher ist jede Aufgabe, die sich Ihnen bietet, völlig und ewig neu, und jede dieser immer neuen Gestalten verlangt nach einem eigenen Mäntelchen.

Ich aber habe Ihnen keinen Mantel gegeben, den Sie bald da, bald dort hin hängen können, sondern ich habe Ihnen nur den Stoff gegeben, den Sie jedesmal anders drapieren müssen. Steigen Sie daher herunter von Ihrem hohen Roß, suchen Sie das Leben nicht zu beherrschen, das ist dauernd noch keiner Kunst gelungen, sondern lassen Sie sich von ihm beherrschen. Seinen besseren Dienern wird der größere Lohn! Dieses — sei Eure innere Läuterung, ehe Ihr den Kampf wagt; zudem aber tut Euch Gleichgesinnten zusammen, stellt Eure Arbeiten gemeinsam zur Schau aus, arrangiert Ausstellungen und kämpft nicht nur mit Stift und Pinsel, sondern auch mit der Feder. Es fehlen allerwärts gute Aufsätze, die dem Publikum frommen können, von schaffenden Künstlern. Erweitert so den kleinen Kundenkreis der Fabriksherren, indem ihr unter das Volk geht. Denn gerade Eure Kunst ist die Kunst des Volkes; so lernt Ihr die Bedürfnisse der Konsumenten kennen, und der Konsument bildet seinen Geschmack an Euren Werken.

Drei sehr widrige Elemente gilt es gewöhnlich zu vereinigen! Erstens: den Kunden-Geschmack, zweitens: den Fabrikanten-Geschmack, drittens: den Künstler-Geschmack — soll eine gute Arbeit treffen, die einen finanziellen Erfolg erheischt.



Hochzeits-Tisch.

Diese traurige Dreieinigkeit ist jedem schaffenden Künstler zur Genüge bekannt! Ich brauche sie nicht zu definieren! Und doch hat sie auch ihr Gutes. Dies zu erreichen ist schwer, aber der Kernpunkt des Erfolges liegt hier begraben! —

Klebt nicht am Platze; Eure Ausstellung kann sich an verschiedenen Orten wiederholen!

Darum organisiert Euch! Gründet Verbände in den Städten und stellt die Verbände unter eine Bundes-Oberleitung; arrangiert so Wander-Verkaufs-Ausstellungen; der eine Verband übernimmt die Ausstellung der Arbeiten des anderen Verbandes, so kommen alle Arbeiten immer in andere Sphären und werden viel eher eine passende Verwendung finden, mit einem Worte gesagt: jede Arbeit sollen nicht 10 sondern 1000 Augen sehen, bis sich ihr Liebhaber findet.

Was würde aus unseren Kindern werden, wenn wir sie nicht auf Bälle und in Gesellschaft schickten? Wie viele neue Anregungen aber ergeben sich nicht daraus? Und so werdet Ihr auch vor dem Übel bewahrt bleiben, an bereits Bekanntem und Vollbrachtem Eure gute Kraft zu vergeuden! — Gründet oder nehmt Teil an einer Zeitschrift, die Eure Interessen wahrnimmt, Übelstände (unlauteren Wettbewerb) abstellt, eine gerechte Kritik übt und alles Wissenswerte vom Fach mitteilt.

Seid angemessen im Honorar! Berechnet es am besten nach einem Prozentsatze vom Ausführungspreis. Ein reicher Schmuck erfordert eine größere Kaufkraft, einer größeren Arbeit wird daher auch ein größeres Honorar zuteil!

Von selbst wird es dann aufhören, daß zu kleinen Dingen große Ideen verbraucht werden.

Studiert wohl die Fabrikation, aber nur die handwerksmäßige, nicht aber die fabriksmäßige! Leistet keine Fabriksware!!! das ist nicht standesgemäß! Es ist unkünstlerisch, weil es im Leben nicht 1000 Fälle gibt, denen ein und dasselbe Kunstwerk frommt! Und bei tausendfältiger Wiederholung entgehen Euch 999 Aufträge!

Sorgt für gute, anständige Reklame, jede andere stößt ab und schädigt mehr denn sie nützt! Die beste Reklame ist die Publikation



Tisch-Arrangement u. Jardinieren.



Silber-Vasen.

selbstverfaßter Arbeiten! Benützt die Gelegenheit, wo ihr Privatkunden dem Fabrikanten zuführt, nicht um Prozente zu nehmen, sondern verpflichtet ihn so, Eure Lieblingsarbeit auszuführen und auszustellen! Das ist ehrender und meist auch gewinnbringender!

Das kaufmännisch tüchtige Gebahren erfordert ebenso ein Talent wie das künstlerische. Wenn man es nicht hat, kann man's nicht erlernen. Die kaufmännische Handarbeit besorgt leicht eine billige Kontorkraft!

Beinahe, aber nie ist ein Künstler ein guter Kaufmann und kann es auch gar nicht werden. Das ist einmal schon so der Wille der Natur. Darum verbindet Euch mit einem guten Kaufmanne; so wie des Lebens Zug heute geht, herrscht der Kaufmann!

Den Kleineren unter Euch sei im Verbande ein Kaufmann stets zu Rate!

Die Darstellung Eurer Arbeiten richte sich stets nach den Kunden. Der Privatmann bedarf, um eine Arbeit zu erfassen, außer den orthogonalen Aufrissen (am besten schwarz auf weiß) auch noch perspektiver Ansichten. Ihre Ausstattung verträgt im allgemeinen alle Darstellungsmethoden, man wähle die, die der Natur des Objektes entspricht und vergesse dabei niemals die Illustrationsmöglichkeit.

Viele kleine, von der Mode beherrschten Gegenstände des Kunsthandwerkes lassen für den Künstler reiche Hilfsquellen fließen, wenn er ihr Bedürfnis vorausahnt, und die Fabrikanten zu interessieren versteht. Da muß der Kaufmann ihm oder dem Künstler gebieten. Hier kann dann fabriksmäßige Erzeugung ansetzen, doch muß sich der Künstler von jedem Stücke, genau so wie bei dem Verlage von literarischen Werken, einen Gewinn ausbedingen! Überhaupt wäre das eine Idee! — Eine Generalverlagsanstalt für die Künstler vom Kunsthandwerke, vom Staate, den Fabrikanten und Mäzenen subventioniert!! Hier hätte die staatliche Hilfe einzugreifen! Ähnlich den bereits bestehenden Werkstätten (Wien, Dresden etc.), aber auf gesünderen Grundlagen denke ich mir diese Anstalten!

Darum nicht verzagen, mein junger Freund, sondern auf in den Kampf, der, mit Takt und Taktik geführt, Ihnen den Sieg beut, denn die Menschen bedürfen Ihrer.



Künstlertisch Marmorfigur von G. Minne.

VIERTER VORSCHLAG.

Zdenko Schindler—Lobositz.

Wenn wir auch von einer Überproduktion auf dem Gebiete der kunstgewerblichen Arbeiten reden hören, so kann ich dies nur auf minderwertige, aus irgend einem Grunde nicht entsprechende Arbeiten beziehen, wogegen es an wirklich gediegenen Entwürfen tatsächlich mangelt. Die allgemeine Kunstbewegung hat — wenn auch nicht immer im besten Sinne — so mächtig in das Gewerbe eingegriffen, daß selbst der konservativste Produzent sich gezwungen fühlt, seinen Möbeln, oder Porzellantassen, oder Tintenfässern eine moderne Fasson zu geben.

Dazu bedarf er natürlich der Entwürfe. Nun beginnt aber der Kampf der Idee mit der Materie. Der angehende Kunstgewerbler besitzt im allgemeinen nicht soviel Erfahrung, nicht soviel — — Menschenkenntnisse, um das Richtige zu treffen. Seine Schulbildung, seine Einfälle sind gut, aber es fehlt die Praxis. Manche gute Idee geht daran zu Grunde, daß selbe in dem gegebenen Materiale oder zu dem und dem Preise nicht auszuführen ist. Ein Künstler, der für Juweliere arbeiten will, muß genau wissen, welche Form in Gold, welche in Silber vorteilhafter wirkt, wie die Edelsteine eingefaßt werden usw. Bei Entwürfen für die Möbelindustrie kommen wieder die verschiedenen Holzarten, Metallbeschläge, Stoffe etc. in Betracht; der Plakatkünstler sollte die Fabrikation des darzustellenden Gegenstandes, seinen Zweck, Verwendung, Vor- und Nachteile der Konkurrenz-Marken u. A. kennen.

Einige große Handlungshäuser halten ihre eigenen Künstler, welchen der Artikel sozusagen ins Herz und Blut übergegangen ist, und welche infolge dessen wirklich Brauchbares leisten können.

Wie soll aber ein — laut Preisausschreiben — »in gedrückter materieller Lage befindlicher« Künstler moderne Möbelstücke, silbernes Tafelgerät, Vorhänge, Schmucksachen u. v. A. entwerfen, wenn er diese Kostbarkeiten nur vom Schaufenster aus kennt und keine Gelegenheit findet, solche Sachen im Gebrauche und die Bedürfnisse des verwöhnten Publikums aus eigener Anschauung kennen zu lernen? —

Es wäre also für jeden Kunstgewerbler von größtem Vorteile, sich über den zu ent-

Kredenz und Tafelgerät in Silber.



werfenden Gegenstand genauest zu informieren und, da ein Mensch nicht alles lernen und wissen kann, so wäre die natürliche Folgerung, sich zu spezialisieren, d. i. einem bestimmten Gewerbe entweder ausschließlich oder hauptsächlich zu widmen. — Wohl gibt es gottbegnadete Künstler, welche ebenso genial ein Gemälde fertig bringen, als einen Kasten oder Heizkörper, Wandbehang oder Ballkleid entwerfen, für solche sind jedoch diese Ratschläge nicht bestimmt.

Es würde dem Künstler sogar nicht schaden, das eine oder das andere Handwerk bis zu einem gewissen Grade zu erlernen. Die vereinten künstlerischen und praktischen Erfahrungen würden dann gewiß Früchte tragen, für deren Absatz der Künstler nicht sorgen müßte. —

Zur Förderung des eigentlichen Vertriebes von Entwürfen wäre dem jungen Künstler vor allem rege Fühlung mit den Absatzgebieten zu empfehlen. Hierzu gehören: Lithographische Anstalten, Druckereien, Schriftgießereien, Metallwaren-, Porzellan-, Papier-, Glaswaren-Fabriken, Webereien und alle ähnlichen Großbetriebe, welche ihre Waren direkt nach künstlerischen Vorlagen erzeugen. Ferner kleineres Gewerbe: Kunstschlosser, Goldschmiede, Glasmaler, Buchbinder u. v. A. Schließlich aber auch diejenigen bisher unberücksichtigten Industriezweige, welche Bedarf an Reklame-Sachen als: Plakaten, Etiquetten, Packungen, Inserat-Entwürfen usw. haben, wozu beinahe sämtliche überhaupt bestehenden Fabrik-Betriebe zu rechnen sind.



Kredenz.

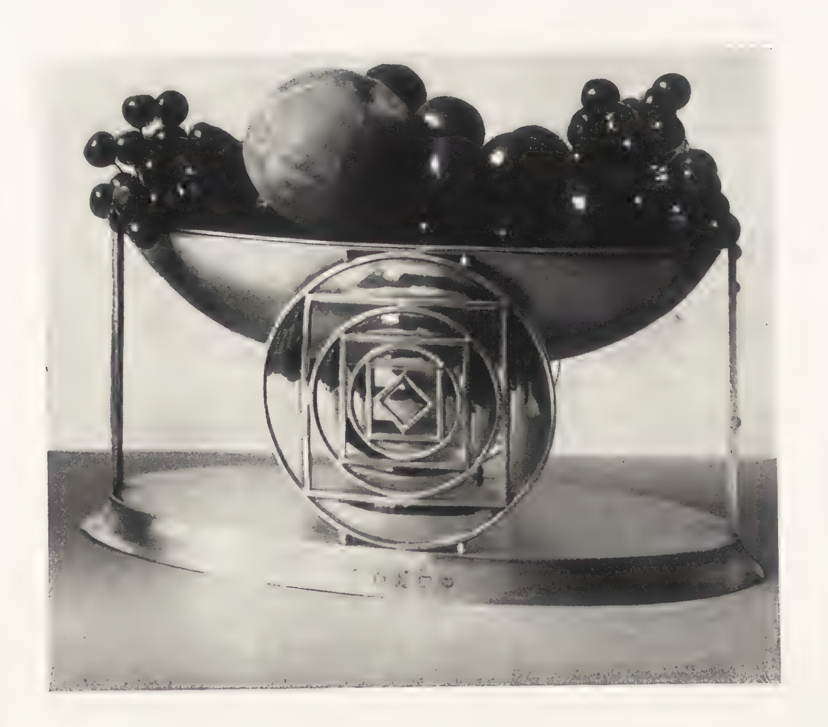
Tafelgerät Silber mit Lapis Lazuli und Elfenbein.

Diese Fühlung kann weder durch Offertschreiben, noch durch Insertion, sondern nur durch persönlichen Besuch hergestellt und aufrechterhalten werden. Jeder ins geschäftliche Leben Eingeweihte wird mir Recht geben, daß der Vertrieb irgend eines Artikels am besten, rationellsten und billigsten durch einen routinierten Reisenden besorgt wird. Ich halte es also für sehr zweckmäßig, wenn Gewerbe-Künstler, welche z. B. einer Vereinigung angehören, ihre Arbeiten einem, vom Vereine anzustellenden Vertreter übergeben würden, und dieser hätte dann alle in Frage kommenden Etablissements zu besuchen und die Entwürfe anzubieten. — Der Kaufende würde den Vorteil größerer Auswahl haben und der Künstler wäre nicht auf einen Zwischenhändler (Kunstanstalt) angewiesen. Die Preise müßten möglichst mäßig, aber unter allen Umständen streng fest notiert sein.

So könnte sich jeder Konsument den ihn am besten zusagenden Künstler aussuchen und es wäre bald die rege, direkte Fühlung zwischen Künstler und Abnehmer hergestellt, deren vollständiges Fehlen wohl die Hauptursache des besprochenen Übelstandes bildet.

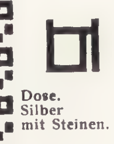
Zeitweise Ausstellungen von Entwürfen kommen erst in zweiter Linie in Betracht, weil dieselben doch nur örtlichen Charakters sein können, und weil der heutige Konsument sich daran gewöhnt hat, alle Angebote direkt ins Haus zu bekommen.

Blumen-
Aufsatz.
Silber.



Obstkörbchen
Silber.





Dose.
Silber
mit Steinen.

Obstaufsatz.
Silber.





Obstaufsatz.
Silber.

Obstaufsatz
mit abheb-
barer Platte.
Silber.



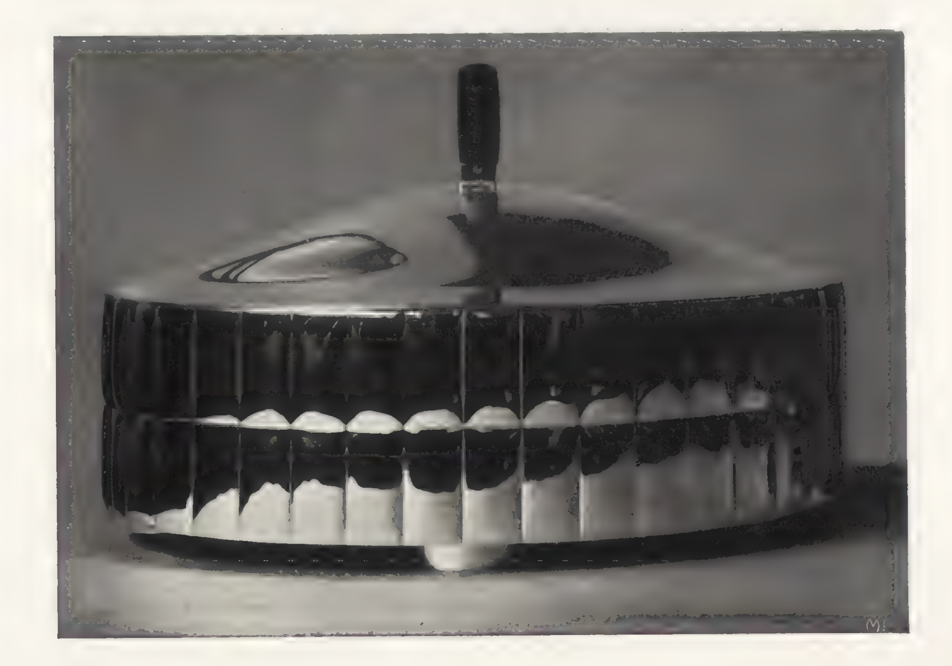


Blumen-
Aufsatz.
Silber
mit Steinen.



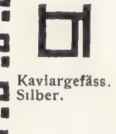
Blumen-
Ständer.
Alpaka.

Suppentopf.
Silber.



Gemüse-
Schüssel.
Silber.





Kaviargefäss.
Silber.



Bonboniere.
Silber.

FÜNFTER VORSCHLAG.

E. Wendel—Pfalzburg.



Cakes-Dose. Silber.



I. Tätigkeit nach Innen.

Sichere Hand: Lerne vor allem gut zeichnen, zeichne alles, was vor dich kommt.

Formensinn: Versuche auch jeden kunstgewerblichen Gegenstand einmal selbst zu entwerfen.

Farbensinn: Nimm deine Farbenzusammenstellungen aus der Natur; Schmetterlinge, Vögel, Wolken, Blumen haben immer harmonische Töne.

Art der Darstellung: Einfach in Form und Farbe, kein kleinliches Gestrichel, keine geniale Flottheit; es empfiehlt sich Umrißzeichnung in kräftigen Federstrichen auf Tonpapier, Lichter weiß aufgesetzt, leicht mit Aquarell angelegt; entwerfe erst die Zweckform, dann die Schönheitsform.

Kenntnis der Technik: Versuche jede Technik, sei es Schnitzerei, Treibarbeit, Intarsia, Verglasung, Lederarbeit etc. einmal selbst auszuführen; auch wenn du nichts fertig bringst, siehst du, wie das Material behandelt sein will und lernst materialgerecht entwerfen. Ebenso sieh dir Maschinen und Fabrikbetriebe an, die die Gegenstände herstellen, das gestattet jeder Fabrikant gerne.

Vorbilder: Halte dir eine möglichst große Sammlung guter Abbildungen, Fach-Zeitschriften, Ausschnitte etc. Kein Mensch kann stets neue Formen schaffen, nur durch gemeinsames Anlehnen und Weiterentwickeln der guten Vorbilder kann unser Stil sich einheitlich gestalten.

Gemeinsame Arbeit: Arbeite mit Kollegen nur, wenn ihr euch in irgend etwas ergänzen könnt.

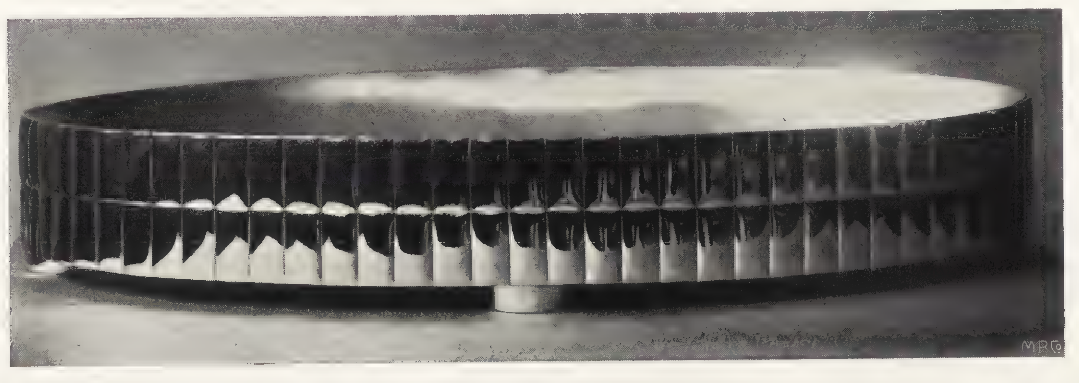
II. Tätigkeit nach Außen.

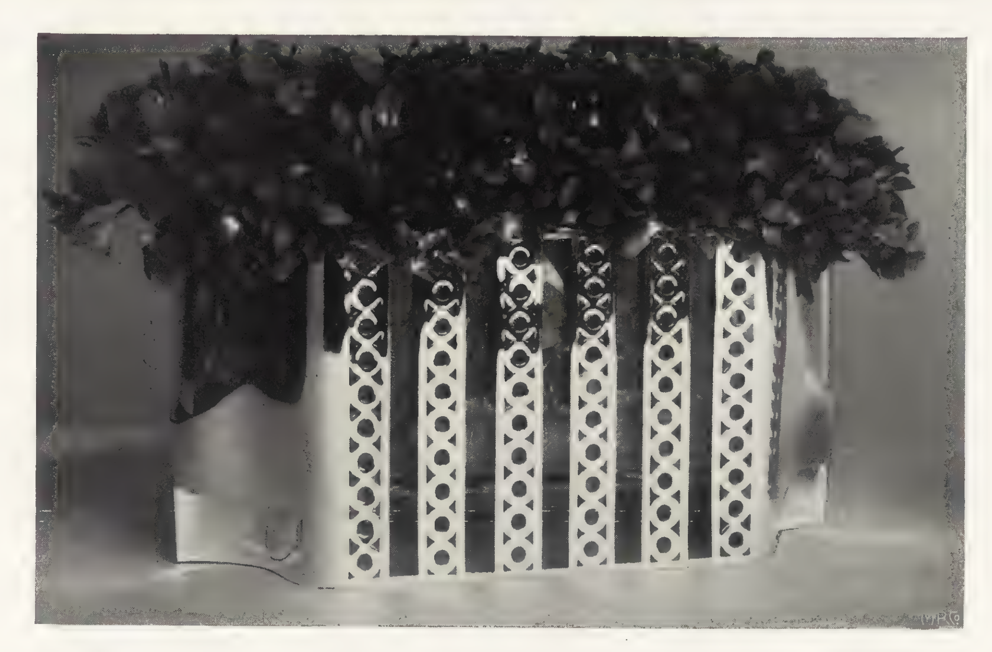
Versandt. Versende Zeichnungen in billig herzustellender Mappe aus 2 Kartons mit Leinwandrücken; mache dem Empfänger nie Schwierigkeiten mit der Rücksendung.

Angebote. Wenn du einen guten Entwurf zu haben glaubst, suche entsprechende Geschäfte oder Fabrikanten auf und biete ihn an. Sieh dir in Städten, Kurorten etc. die oft häßlichen sog. »Modeartikel« und »Andenken« an und versuche ihnen eine künstlerische Form zu geben. Biete nur fertige Entwürfe an, möglichst mehrere zur Wahl. Das wichtigste: Geniere dich nicht und laß dich nicht entmutigen! Probiere alles!

Annoncen. Gehe auf jede Annonce ein, die dir irgend etwas zu bieten vermag. Selbst

Obstaufsatz. Silber.





Blumen-Aufsatz. Silber.

annoncieren ist teuer und kann nur von Zeit zu Zeit geschehen.

Konkurrenzen. Mache alle kleineren Konkurrenzen mit, welche in ein paar Stunden zu erledigen sind, du kannst immer etwas dabei lernen. Von größeren Konkurrenzen, die ausführliche Modelle erfordern, ist Anfängern unbedingt abzuraten.

Ausstellungen. Stelle möglichst oft aus, damit dein Name bekannt wird, möglichst Entwürfe, die auf den ersten Blick frappieren. Fertige einige kleinere Sachen selbst an und zwar Gebrauchsgegenstände, die nicht viel kosten; stelle eine Serie davon — die Menge des Gleichartigen wirkt — aus, mit Preisangabe.

Veröffentlichungen: Suche deine Entwürfe in Zeitschriften zu veröffentlichen; du wirst in dadurch weiteren Kreisen bekannt.

Buchführung: Einnahme- und Ausgabebuch, Briefwechsel mit Konzept deiner Briefe, Verzeichnis sämtlicher Entwürfe mit Angabe ihres Aufenthaltsortes genügt anfangs.



Blumenkorb. Silber.

Blumen-Aufsätze. Silber.

SECHSTER VORSCHLAG.

Aug. Kuth—Düsseldorf.

Wenn der Kunstgewerbler seine wirtschaftliche Lage bessern will, muß er darauf bedacht sein, sich bei dem Publikum genügend bekannt zu machen. Er ist also vor dieselbe Aufgabe gestellt, wie der Maler und Bildhauer. Diese beiden aber haben für die Lösung des Problems bisher weit mehr Verständnis gezeigt. Sie haben sich zusammengeschlossen zu größeren Vereinigungen, welche — zumeist jährlich — an ihrem Orte eine Ausstellung veranstalten, die immer ein künstlerisches Ereignis bildet, und dann diese Ausstellung während des übrigen Teiles des Jahres wandern lassen. Auf diese Weise wirken z. B. die »Scholle«, der Hagenbund und der Karlsruher Künstlerbund; und ganz gewiß sind viele Talente erst bekannt geworden durch die Genossenschaft, deren Mitglied sie sind. — Zu derartigen Vereinigungen sollten sich auch die Kunstgewerbler zusammenschließen, damit dann eine gemeinschaftliche Propaganda unternommen werden kann, wie sie der Karlsruher Künstlerbund z. B. in so wirkungsvoller und doch vornehmer Weise betreibt. — Ihre Hauptkraft

Obstaufsatz, Silber.

Blumen-Aufsätze. Silber.

soll dann diese Vereinigung für die Jahresausstellungen sammeln; aber nebenbei soll sie an ihrem Wohnsitze — ich denke dabei natürlich an eine größere Stadt — ihre eigene Verkaufsstelle besitzen [vielleicht gemeinschaftlich mit den ausführenden Handwerkern]. In dieser Verkaufsstelle ist natürlich auch am besten die ganze Inneneinrichtung, vom Linoleumbelag bis zu der Ladentheke und den Tapeten an der Wand, von den Mitgliedern selbst entworfen. Ein geschmackvoller Katalog, zu dem die Vereinigung sich selbst den Buchschmuck entworfen oder gar geschnitten hat, sowie die Wanderausstellungen, wirkungsvolle Annoncen in Kunstzeitschriften und Abhandlungen in dem textlichen Teile derselben besorgen, ganz wie beim Karlsruher Künstlerbund, die Vertretung nach aussen, vielleicht gar über die Landesgrenzen hinaus. Außerdem kann diese Vertretung noch durch Geschäftsreisende auf erfolgreiche Weise ausgeführt werden. — In einem gemeinschaftlichen Lesezimmer könnte dann noch die gesamte Zeitschriften- und vielleicht auch die Buchliteratur über angewandte Kunst aufliegen, damit die Mitglieder sich über das schon Dagewesene unterrichten können, damit der durch den Zusammenschluß leicht eintretende Stillstand überwunden wird und stets eine Tür für neue Gedanken offen ist. — Die pekuniären Ausgaben wären, da das übrigens im Bedarfsfalle entbehrliche Ladenlokal doch wohl nur gemietet wird, nicht allzu bedeutend und bei genügend großer Anzahl der Mitglieder leicht zu bestreiten. [Vielleicht ist



Blumen-Aufsatz. Silber.

Richard
Luksch.
Porzellan.





Richard
Luksch.
Keramik.



Arbeitszimmer. Von Frl. Magda v. Mautner-Markhof. Mahagoni.

auch zu überlegen, ob sich nicht die Vereinigung als Gesellschaft mit beschränkter Haftung eintragen lassen kann.] Die Reklame, das muß betont werden, darf das Publikum nicht abschrecken; sie muß unbedingt vornehm bleiben. Ebenso muß das sogenannte Cliquenwesen vermieden werden.

AUS DEM SIEBENTEN VORSCHLAG.

Hugo Friedrich—Leipzig.

Für alle Zeichner sind Verbände vorhanden, die einesteils unentgeltliche Rechtsauskunft an Mitglieder erteilen, aber auch Preise für Spezialarbeiten festgesetzt haben; der deutsche Zeichnerverband übernimmt sogar Regelung der Prozesse gegen skrupellose Unternehmer. Diese Verbände sind:

1. Der deutsche Zeichner-Verband, Berlin N.O. 55.
2. Der deutsche Illustratoren-Verband, Friedenau b. Berlin.
3. Deutscher Musterzeichner-Verband, Red. Kalkus, Oberschönweide b. Berlin.
4. Verein für deutsches Kunstgewerbe, Berlin W. 9, Bellevue-Str. 3.
5. Allgem. Kunstgenossenschaft, München.

Außerdem besteht für das Alter eine Renten- und Pensionskasse deutscher bildender Künstler, künstlerischer Musterzeichner und Zeichenlehrer in Weimar, welche sehr gut fondiert ist.

Da die künstlerische Idee und das geistige Eigentum noch für Künstler zu wenig geschützt erscheint, gebe der selbständige Zeichner seine Entwürfe nur in den seltensten Fällen auf Zeit aus den Händen. Er versehe jede Skizze mit folgendem Aufdruck: »Diese Zeichnung darf weder kopiert, noch dritten Personen, insbesondere Konkurrenzfirmen mitgeteilt werden. (Gesetz v. 19. Juni 1901.) Name. Erfüllungsort ist Wohnort d. Künstlers.«



ENTWURF: PROF. BRUNO PAUL — BERLIN.
DRUCK: VEREINIGTE DRUCKEREIEN VORM.
SCHÖN & MAISON • G. M. B. H. • MÜNCHEN.

KÜNSTLERISCHE PLAKATE.

TEXT VON WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

Das Straßenplakat gehört zu den Gebieten, die von der modernen angewandten Kunst verhältnismäßig früh erobert worden sind. Lange, ehe der Begriff »angewandte Kunst« sich allgemein eingebürgert hatte, gab es vereinzelt schon Affichen, die, von Künstlern entworfen, in ausgesprochen modernem Geiste gedacht waren. England, das überhaupt für die gesamte kunstgewerbliche Bewegung der Gegenwart bahnbrechend gewirkt hat, ist auch auf diesem Gebiete vorangegangen. Während die englischen Anregungen in Frankreich auf keinen sehr günstigen Boden fielen, haben sie in Deutschland sogleich befruchtend gewirkt. Namhafte Künstler haben ihre Kraft in den Dienst des Straßenplakates gestellt, und heute hat sich bei allen Beteiligten, bei der Geschäftswelt sowohl, wie bei den Künstlern, die Anschauung durchgerungen, daß die Affiche eine rein künstlerische Angelegenheit ist, daß sie eine künstlerische Lösung nicht nur verträgt, sondern geradezu erfordert. Der Künstler, der anfangs nur ausnahmsweise zur Herstellung dieser wirksamsten Form der Straßenreklame herangezogen wurde, gilt uns heute allgemein als der einzig Berufene in dieser Angelegenheit. Länger hat es gedauert, bis man erkannte, daß auch der zeichnerische Teil der Zeitungsreklame vor das Forum des Künstlers gehört. Noch geraume Zeit behalf man sich da mit den abstrusen Versatzstücken, die der Setzerkasten der Zeitungen oder der Klischeevorrat der Annonceninstitute barg, bis man zielbewußt an eine individuelle Ausgestaltung des Zeitungsinserates heranging. Heute ist diese individuelle Ausgestaltung wenigstens im Prinzip als Axiom anerkannt. Die rasche künstlerische Entwicklung des Straßenplakates hat hier den richtigen Weg gewiesen.

Der Grund für diese rasche Entwicklung liegt letzten Endes wohl in jener Tendenz der modernen Flächenkunst, die ihr von Anhängern des Alten so oft verdacht worden ist, nämlich in der Tendenz der *Fernwirkung.* Und diese ergibt sich naturnotwendig aus dem Wesen des Impressionismus, wie ihn die moderne Malerei und Graphik ausgebildet hat. In dem Bestreben, vor allen Dingen den beherrschenden Gesamteindruck der Dinge zur Geltung zu bringen, haben



Entwurf: Franz Christophe—Berlin.

Die Mehrzahl der hier wiedergegebenen Plakate wurde uns vom Verein der Plakatfreunde—Berlin gütigst zur Verfügung gestellt.

Druck von Hollerbaum & Schmidt.



J. V. CISSARZ—STUTTGART. Druck: W. Hoffmann—Dresden.

unsere Künstler die Distanz zwischen Bild und Beschauer ständig vergrößert. Der Standpunkt des Malers rückte, rein räumlich genommen, immer weiter von dem dargestellten Objekte ab, und dieses wurde nicht mehr so geschildert, wie es dem Künstler bei liebevollem, genauem Studium der einzelnen Formen nach und nach ins Bewußtsein tritt, sondern so, wie es dem rasch wandernden Blicke eines Vorübergehenden erscheint. Zur Einführung der Distanz, zur Darstellung des räumlichen Abstandes zwischen Objekt und Beschauer hat sich der Impressionismus bekanntlich verschiedenartiger Mittel bedient. Der Impressionismus ist ein psychologisches, kein technisches Dogma. Er hat Viele nach dem Vorgange Monets zum Prinzip der Farbenzerlegung geführt, das in den Schöpfungen Paul Signacs und seiner Anhänger seine äußerste, pedantische Ausbildung erfuhr. Er hat aber auch die flächenhafte Anschauungs- und Darstellungsweise gezeitigt, die sich, noch gefördert durch die Schöpfungen der Japaner, bei vielen französischen Neu-Impressionisten und der ganzen jungen Malergeneration Deutschlands großer Beliebtheit erfreut. Zur Alleinherrschaft aber ist die flächenhafte Art des Sehens in der modernen Graphik gelangt. Für die Graphik kam die Farbenzerlegung bei der Eigenart des graphischen Materials von vornherein nicht in Betracht. Wollte sie daher Anschluß an die modernen impressionistischen Prinzipien finden, so mußte sie sich die Zusammenziehung der Nüancen zu einheitlich gefärbten Flächen zu eigen machen. Das ist geschehen, in einem Umfange, daß die Begriffe »flächiges Sehen« und »graphisches Sehen« geradezu gleichbedeutend geworden sind. Das Streben nach Fernwirkung ist das beherrschende Streben der modernen Graphik, und da das Straßenplakat in allererster Linie nach Fernwirkung strebt, lag nichts näher, als daß es sich die Errungenschaften der zeitgenössischen Graphik zu Nutze machte. Das moderne Plakat kann geradezu als eine Tochter der modernen Graphik bezeichnet werden. Ausschlaggebend für dieses Verwandtschaftsverhältnis war neben dem Bedürfnis nach Fernwirkung das Bedürfnis nach einer hohen



KÜNSTLER UNBEKANNT. Druck: Hollerbaum & Schmidt—Berlin.

THE OCTOBER
SCRIBNERS MAGAZINE
Now Ready Price 25 Cents

MILLS THOMPSON—NEW-YORK.

Auflageziffer des einzelnen Blattes. Die Herstellungsweise des Plakates ist dieselbe wie die des originalgraphischen Kunstwerkes und der Illustration.

Es ergibt sich also, daß sich das moderne Künstlerplakat deshalb so rasch entwickeln konnte, weil ihm die neuere Graphik bereits in weitgehendster Weise vorgearbeitet hatte. Auch fand es bei seiner Enstehung bereits den wichtigen Begriff einer dekorativen Flächenkunst vor, womit der Hauptpunkt einer Ästhetik des Plakates schon festgelegt war.

Unsere Abbildungen, die natürlich nur als sehr beschränkte Auswahl aus dem heute schon überreichen Stoffkreise gelten können, lassen erkennen, wie sehr die Plakatkunst von dem flächigen, dem graphischen Sehen beherrscht wird. Sie sind fast durchgehend nach dem strengen Schwarz-Weiß-Prinzip gearbeitet, das nur volles Licht und vollen Schatten kennt. Die Farben haben hier nicht wie bei der Ölmalerei den Zweck, die verschiedenen Abstufungen des Lichtes darzustellen, sondern sie wollen nur die Haupttöne der Licht- und Schattenflächen schematisch charakterisieren, und es ist ihre vorzüglichste Bestimmung, im ganzen einen wohllautenden, ebenso kräftigen als vornehmen Farbenakkord zu liefern. Im Gegensatze zu dem alten Mehrfarbendruck, dessen Wirkung kläglich und verlegen zur Wirkung des Ölbildes hinüberschielte, begnügt sich das moderne Plakat in der Regel mit vier oder fünf Farbenplatten. Denn nur durch diese Vereinfachung kann die einzelne Farbe auf ihren vollen Wert und das ganze zu jener sensationellen Wirkung gebracht werden, die das Plakat seinem Wesen nach bedarf. Bekanntlich hat das einzelne Plakat an den Litfaßsäulen und an den Plakatwänden einen schweren Kampf um seine Existenz zu führen. Es gilt, dem tollen Farbenwirrwarr gegenüber, der sich da breit macht, zu Worte zu kommen. Zu diesem Ziele führen nur zwei Wege. Der Künstler kann versuchen, das koloristische Tohu-Wabohu durch noch lebhaftere Farben zu übertönen und



L. HOHLWEIN—MÜNCHEN. Druck: Vereinigte Druckereien vorm. Schön & Maison—München.



TH. TH. HEINE—MÜNCHEN. Druck: Vereinigte Druckereien vorm. Schön & Maison—München.

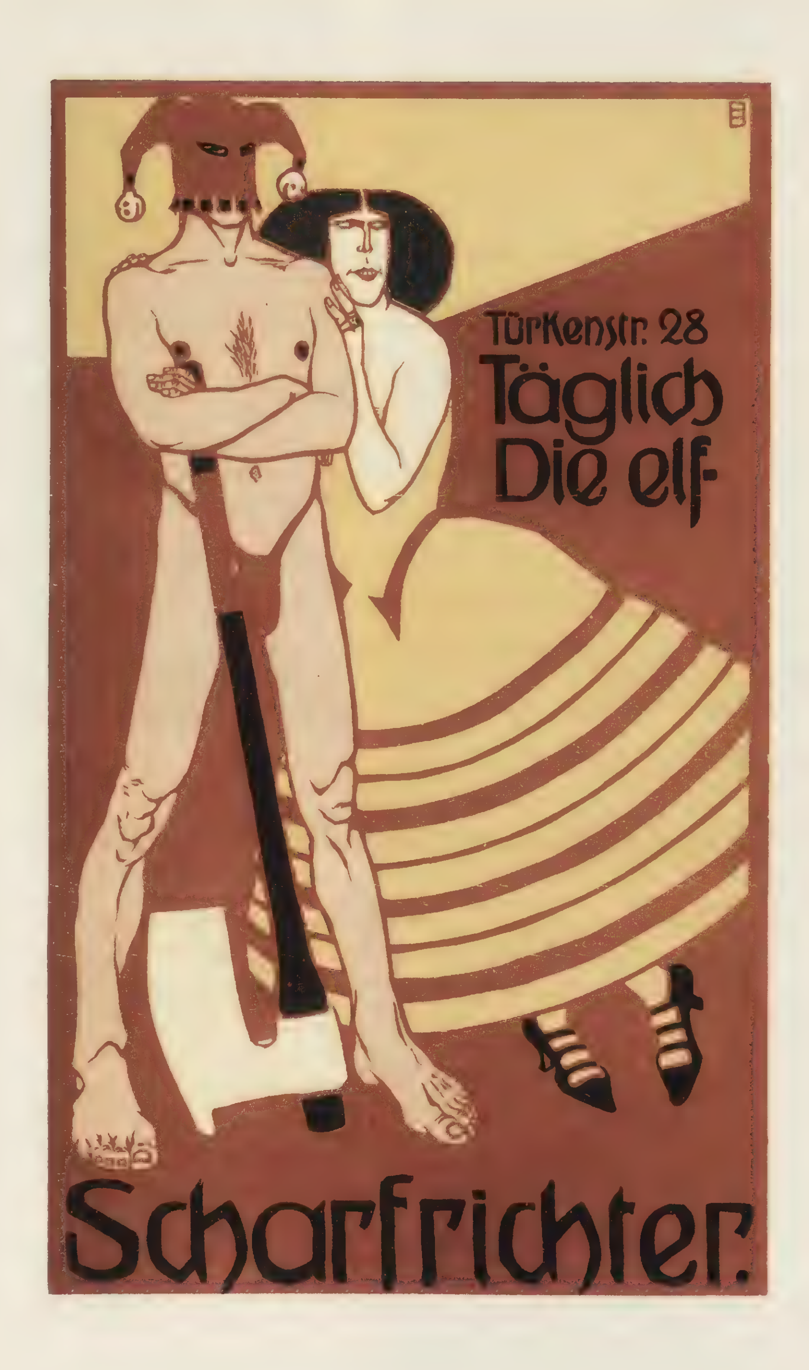
des Gegenstandes angepaßter Arbeit zum Ziele führen. Vorzügliche Anregungen hat in dieser Hinsicht der jetzt in Paris, früher in München tätige Holzschnittkünstler Ernst Neumann gegeben, Anregungen, die leider einen wenig fruchtbaren Boden fanden, so daß seine im höchsten Grade sensationellen, mit allen Mitteln der Verblüffung arbeitenden Plakatschöpfungen heute noch nicht überboten sind.

Die farbige Erscheinung des Plakates hat den Zweck, das Auge des Passanten anzuziehen. Zugleich aber muß es auch eine Beziehung auf die Ware oder das Geschäftshaus enthalten, worauf es den Vorübergehenden aufmerksam machen will. Zur Lösung dieser Aufgabe hat sich das ältere Plakat bekanntlich der verschiedensten Mittel bedient, die nur das Eine gemein hatten, daß sie sich durch klägliche Geschmacklosigkeit und recht geringe Wirkung auszeichneten. Der Geschäftsmann, dessen Gedanke begreiflicherweise am Gegenständlichen klebt, hielt sich am besten bedient, wenn das Plakat eine möglichst getreue Nachbildung seiner Ware oder gar seiner Verkaufsräume enthielt. Da sah man Riesen-

so den barbarischen Feind mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Oder er kann auf eine Konkurrenz mit dem Gegner von vornherein verzichten und durch eine hier nicht erwartete Vornehmheit der Farben-Zusammenstellung das Auge des Vorübergehenden anzuziehen suchen. Beide Wege sind künstlerisch einwandfrei und zulässig, und auf beiden sind unsere Künstler zu schönen Resultaten gelangt. In der Regel werden sie freilich den letzteren wählen, weil er dem verfeinerten Farbenempfinden unserer Zeit näher liegt. Er ist daher auch der leichtere, denn er beansprucht weniger ausgesprochen plakatistisches Denken als der andere. Was diesen anderen Weg anlangt, das Überbieten der grellen, wahllosen Farbenhäufung durch noch stärkere, sensationellere Zusammenstellungen, so kann er nur bei streng disziplinierter, den einzigartigen Bedingungen



ENTWORFEN VON ERNST STERN—BERLIN.



ENTWURF: PROF. BRUNO PAUL — BERLIN.
DRUCK: VEREINIGTE DRUCKEREIEN VORM.
SCHÖN & MAISON • G. M. B. H. • MÜNCHEN.



ENTWORFEN VON CARPANETTO—TURIN.

Es hat vor allem darauf verzichtet, die angepriesene Ware naturgetreu vorzuführen. Maßgebend dafür war außer Beweggründen des Geschmackes wohl die Tatsache, daß sich der Käufer sein Urteil über die Ware ja doch erst beim Einkauf an Ort und Stelle bildet, daß es also nicht den mindesten Zweck hat, ihm ihr idealisiertes Porträt vorzuführen. Außerdem bedeutet das getreue Abschildern eines Gegenstandes stets ein Heraustreten aus der künstlerischen Anschauungsweise, die nur das Ganze, nicht das Einzelne schätzt, die charakterisieren, nicht sklavisch und temperamentlos nachbilden will. Dem modernen Plakatkünstler kommt es lediglich darauf an, einen Gegenstand, einen Vorgang, eine Figur zu bringen, die zu der angepriesenen Ware in irgend einer, wenn auch noch so losen Beziehung steht. Er ist sich bewußt, daß er nur die Blicke anzuziehen und die nähere Kennzeichnung der Ware dem Plakattexte zu überlassen hat. Er will bildliche Eindrücke

gummischuhe, Riesenbrillen, Riesendosen für Schuhwichse, naturgetreu abgezeichnete Fahrräder, Laufmäntel, Freilauf-Vorrichtungen, Lampen, Zigarren, Anzüge und hundert andere Waren, für welche Käufer geworben werden sollten. Sehr beliebt war der geflügelte oder nicht geflügelte Genius, der, von einem Strahlenkranz umwoben, irgend ein neues Haarfärbemittel mit überirdisch verklärten Mienen in den Händen schwang. Oder der Patentschuh, die Champagner-Flasche, das neue Fahrradmodell wurden einfach auf eine Weltkugel gestellt und gaben damit zu erkennen, daß sie sich wohl im Stande fühlten, die ganze Erde zu beherrschen und mit ihren Segnungen zu beglücken. Solche und viele andere Wege beschritt der erfinderische Ungeschmack mit nimmer müdem Behagen, aber es lohnt sich nicht, ihm nachzugeben, um so weniger, als leider Gottes noch heute die nächste beste Plakatwand instruktive Greuel genug enthält.

Wie stellt sich das moderne Künstlerplakat zur Frage der Gegenständlichkeit?



RUDOLF WOLF—MÜNCHEN. Druck: Vereinigte Druckereien vorm. Schön & Maison—München.



H. MOSER—MÜNCHEN. Druck: Vereinigte Druckereien vorm. Schön & Maison—München.

schaffen, die sich dem Gedächtnis leicht einprägen, und gibt ihnen eigentlich nur deshalb eine gegenständliche Beziehung, damit das Bild an sich, selbst auf große Entfernungen, auch ohne Lektüre des Textes seinen propagandistischen Zweck zu erfüllen vermag. Bei der bildlichen Gestaltung dieser Beziehungen ist der Phantasie der freieste Spielraum gelassen. Th. Th. Heine wandelte die 11 Scharfrichter kurzerhand in 11 Teufel um, deren greuliche Fratzen irgendwie aus einer dunklen Fläche auftauchen. Bruno Paul stellt uns einen veritablen Scharfrichter hin, an den sich eine »leichte Dame« modifizierend anlehnt. Ludwig Hohlweins Jagdplakat bringt einen Hirschen in effektvoller Verkürzung, eine Schießscheibe wirksam überschneidend. Das Kunst-Ausstellungsplakat von Franz Stuck bedient sich sogar allegorischer Ausdrucksweise. Kurz, es gibt hier keine Schranken als die des Geschmackes, und innerhalb derselben ist alles erlaubt. Das Kakao-Plakat von Beggarstaff beweist, daß man auch ohne gegenständliche Beziehung auskommen kann. Das Theaterplakat des berühmten französischen Zeichners C. Léandre ist insoferne von Interesse, als es beweist, daß Frankreich auch im Plakatwesen wie auf so vielen anderen Gebieten den Anschluß an die Prinzipien der modernen angewandten Kunst noch nicht gefunden hat. Léandres Schöpfung ist sicherlich eine feine, qualitätreiche Künstler-Arbeit, aber sie ist neutral, sie trägt gar keinen plakatistischen Charakter. Sie ist eine vergrößerte Illustration und fände ihren Platz besser in einem Buch.

Was den Plakattext anlangt, so hat auch hier der moderne Grundsatz der Einfachheit günstig gewirkt. Mit der früher viel geübten Unsitte, Bild und Schrift kunterbunt durcheinander zu werfen oder gar die Schriftzeilen ornamental zu krümmen, hat der moderne Plakatkünstler gebrochen. Beide Fehler finden sich, allerdings in gemilderter Form, bei dem hier abgebildeten Plakat von Carpanetto—Turin. In der Regel wird heute der Text vom Bilde ganz getrennt und auf



WEIDENSCHLAGER—MÜNCHEN. Druck: Vereinigte Druckereien vorm. Schön & Maison—München.



L. HOHLWEIN—MÜNCHEN. Druck: Vereinigte Druckereien vorm. Schön & Maison—München.

eine Querleiste gesetzt, die als Sockel oder als Bekrönung wirkt. Jedenfalls aber wird sie an einer solchen Stelle der Plakatfläche untergebracht, wo sie die Raumvorstellung der Zeichnung nicht beeinträchtigt, wozu das Sportplakat von Erler-Samaden, das Jagdplakat von L. Hohlwein, ferner die Arbeiten von Abeking, Ernst Stern und Th. Th. Heine verglichen werden mögen. Daran knüpft sich die Folgerung, daß der Text möglichst zusammengehalten und nicht auf verschiedene Stellen der Fläche verteilt wird. Die Art, wie Léandre auf seinem erwähnten Plakat mit der Schrift umgeht, in der Zeichnung sowohl wie in der Anordnung (er läßt sie sogar an der Beleuchtung teilnehmen!!), wird von uns mit Recht als rückständig empfunden.

Die günstige Entwicklung, die das Plakatwesen in den letzten Jahren genommen hat, ist nicht nur insoferne begrüßenswert, als sie eine weitere Etappe auf dem Siegeszuge der modernen angewandten Kunst bedeutet. Das Plakat dient nicht nur dem einzelnen Künstler, indem es ihm eine neue Erwerbsmöglichkeit gibt, nicht nur dem Kaufmann, für den es ein wichtiges Reklame-Instrument ist, sondern es spielt auch eine wichtige Rolle im Straßenbilde, zu dessen Belebung es Vieles beiträgt. Nach dem Verschwinden der in alten Zeiten vielgeübten Fassadenbemalung bedeutet das Plakat eigentlich die einzige Form, in der die Flächenkunst noch die Straße betritt. Und damit fällt dem Plakate auch die Rolle eines Bildungs-Instrumentes zu. Es ist zu einem bescheidenen Teile berufen, das Farbenempfinden selbst derjenigen Volksklassen, die der Ausstellungskunst ferne bleiben, in modernem Sinne zu erziehen und sie wenigstens einigermaßen in die moderne Art des Formensehens einzuweihen. Es ist berufen, zu der Versöhnung zwischen dem Künstler und dem Volke beizutragen, indem es ihm vollwertige Kunstwerke täglich und stündlich vor Augen stellt. Die Wirkung des Plakates, das sich ja in vielen Exemplaren über eine Stadt verteilt, darf nicht unterschätzt werden. —



J. FUTTERER—MÜNCHEN. Druck von Johnscher—München.



PROFESSOR FRANZ STUCK—MÜNCHEN.

Druck: Meisenbach, Riffarth & Co.—München.



ENTWURF: WALTHER KOCH—DAVOS.
DRUCK: GEBRÜDER FRETZ — ZÜRICH.
LITH. ANSTALT UND BUCHDRUCKEREI.



ENTWURF: BURKH. MANGOLD—BASEL.
DRUCK: GEBRÜDER FRETZ — ZÜRICH.
LITH. ANSTALT UND BUCHDRUCKEREI.

ENTWURF: C. LÉANDRE—PARIS. Druck von Lemercier—Paris.
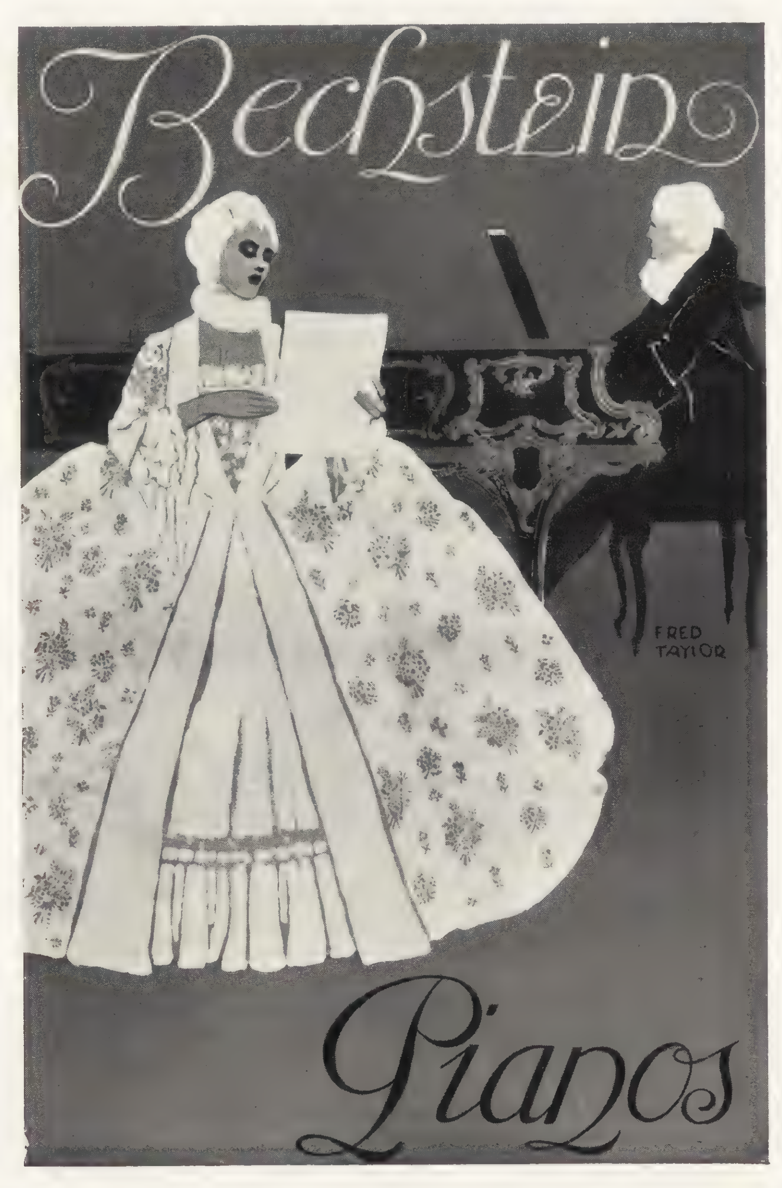


ERICH ERLER-SAMADEN — MÜNCHEN. Druck: Klein & Volbert—München.

DIE SOGENANNTE „MODERNE“ WOHNUNG.

VON DR. RICHARD SCHAUKAL.

Wer als Wohnungsucher in der Großstadt nicht so glücklich ist, durch Zufall an eines jener alten Bürgerhäuser zu geraten, die in dem wüsten Lärm der Baulichkeiten stille Inseln des Friedens erlauchter Tradition vorstellen, — Inseln, die über kurz oder lang den rastlos leckenden Wogen der »Baubewegung« zum Opfer fallen müssen — dem bieten sich, mittlere Verhältnisse und Ansprüche angenommen, abgesehen von dem öden Schema der Cottagevillen, folgende zwei Typen zur Auswahl: das Riesenhaus der 70—80er Jahre im Parvenustil der von Karyathiden gestemmten Balkons, Siegesgöttinnen über dem von Riesen-Firmenschildern bewachten Renaissanceportal, hohe Zimmer, hohe Fenster, finstre Vor- und Nebenräume, Stuckorgien und Treppenkandelaber, — und das moderne Mietgebäude im »Sezessionsstil«. Portier, Aufzug, Badezimmer und elektrische Beleuchtung haben beide Typen gemeinsam, auch die Zinshöhe bleibt dieselbe, ob man nun im Gründer- und Börsenstil oder im Surrogat-»Kunst«-Geschmack der letzten Mode



FRED TAYLOR. Zur Verfügung gestellt vom Verein der Plakatfreunde—Berlin.

zu hausen vorzieht. Die überladenen Fronten der 80 er Jahre bergen ein kahles Protzenschema der falschverstandenen Bewegungsfreiheit, die meist mit vielen Farben bekleckstenFassaden des »neuen Frühlings« schäkern mit putzigen Fensterrähmchen, und ihre Eingeweide erfreuen das Auge des Höhenwanderers durch einen unwahrscheinlichen Reichtum an glänzendem Holzanstrich. In jenen stößt man auf Schritt und Tritt auf Milchglas-Türen mit Blumenvasen-Mustern, grüne, rotbraune, violette und ockergelbe Majolikaöfen mit Sträußchen, Brünneknoten und Häkelzacken, »holzfarbige« Gipsgesimse; diese überbieten einander mit blauen und weißen Kacheln, blechernen Gas»kaminen«, »stilisierten« Friesen und eingelassenen Schränken. Schien dort die düstere monumentale Treppe in eine fürstliche Bildergalerie zu führen, so windet sie sich hier schwindelnd schmal in einen Turm empor. Aber die elektrischen Glockentaster entsprechen allen Anforderungen an die letzten Nouveautés des fashionablen Galanteriewarenhändlers, und das Klosett befindet sich unbefangen — Koquetterie der Hygiene — im Baderaum. Natürlich zieht der Abonnent des »Studio« in die komfortable Wohnung des letzten Klischees. — Es ist nicht zu sagen, wie ordinär diese »Neuzeit« auf den geschmackvollen Menschen wirkt. Fast erscheinen jene Kolosse der Gründerära ihm nun als Aristokraten, seit er den Unfug dieser Snobästhetik kennen zu lernen bemüßigt gewesen ist.



H. ABEKING—BERLIN.

Druck: Nauck & Hartmann—Berlin.



H. BEK-GRAN—NÜRNBERG.

Druck: Vereinigte Druckereien vorm. Schön & Maison—München.

Die volle Wirkung erlangt eine solche »moderne« Wohnung natürlich erst durch das gesinnungsverwandte Mobiliar. Bald regt es sich die kurzen Wände entlang von allerlei verrenkten mißfarbig gebeizten kupferbeschlagenen Kasten und Kästchen, die wildbaumelnde Herde der Beleuchtungskörper rückt lärmend ein, das »Kunstgewerbe« überflutet alle Standflächen. Schlangenlinien und Lilienwindungen wimmeln auf Tischdecken und Buchrücken; »und drinnen«, mitten in all dem schneidendfalschen Getön der ärgerlichsten Willkür waltet die Hausfrau im neudeutschen Reformgewande. Geschmacklosigkeit, dein Name ist neudeutsches Bürgerheim! Die ganze fade Schauspielerei der künstlichen »Kultur« unsrer armselig dünkelhaften Jetztzeit grimassiert aus diesem grünen und blauen weichen Holzmobiliar des spiegelnden Eßzimmers, dem mahagoniartig stelzenden Filigrangestühl der natürlich mit Reproduktionen nach Böcklin geschmückten Empfangsstube, wo überm Klavier der Seidenteppich an der »Pflanzenform«-Tapete schmachtet. Und nicht besser macht sich die Sache, wenn in die aus Attrappen gestückelte, an »Räumen« reichliche hochmoderne Wohnung (deren Typ sich ohne die geringste Maßdifferenzierung für den Kleine-Leute-Bedarf: »Zwei-Zimmer — eine Küche« ins Unabsehbare weiterabklatscht) eine noch nicht ganz »vernewerte« Familie einzieht, eine Familie, die noch mit Porzellanuhren aus dem »Rokoko«-Unfug, »altdeutschen« Trinkstuben-Schragen und türkischen Divangaleeren erblich oder ehefeierlich belastet ist. Die geringsten Anforderungen an die Kultur des wohlbestellten Tisches, die Hygiene des nüchternen Schlafzimmers, die menschenwürdige Dienstleute-Bergung sind dieser die groteskesten Kinderbücher geistesfreiheitsfroh erstehenden bürgerlichen Mittelschicht unbekannt oder zumindest nicht zur kritiklosen Behandlung gediehen, aber sie dünken sich wunder wie weit über den altmodisch um den Jausetisch versammelten Tanten, dem unentwegt der Gartenlaube verbündeten Oheim. In einem Milieu, das, sei es nun völlig dem neuen Talmistil angepaßt oder nur halbschlächtig, jede billige Bitte des noch nicht rettungslos schielenden Auges grob verhöhnt, wird bei literarisch angehauchten Tees das Bewußtsein der ästhetischen Entwicklung wechselseitig gekitzelt. Mappenwerke exotischer Herkunft und »philosophische« Symphoniekonzerte bilden den Gegenstand der gespreizten Konversation, und der glattrasierte Elegant und im Geheimen berühmte Dichter angelesener »Symbolistik« rät beifallssicher zur stimmunghaften Ausgestaltung der »Vitrinen«-Ecke durch Holzschnitte des augenblicklich umworbensten Buchschmuck-Künstlers N. O. — Sollte man es für möglich halten, daß der Familienvorstand fern in der Provinz noch einen alten Vater hat, der im grünen tuchenen Großvaterlehnstuhl am weißen Kachelofen zur blanken glatten Öllampe aus einem marmorierten Bande auf Velinpapier Stifter liest?



ENTWURF: R. GERMELA. DRUCK: »GESELLSCHAFT FÜR GRAPHISCHE INDUSTRIE—WIEN VI«.



A. WEISSGERBER—MÜNCHEN.

Zur Entwicklung des modernen Wohnhauses.

VON KARL WIDMER—KARLSRUHE.

Es war einer der schwersten Verluste für unsere künstlerische Kultur, daß die Fassadenarchitektur des neunzehnten Jahrhunderts die beiden Charakterformen des bürgerlichen Wohnhauses, die uns unsere Vergangenheit im Bürgerhaus des Mittelalters und im Biedermeierhaus überliefert hat, in ihrem künstlerischen Wert verkannt hat. Durch die Nachahmung des Palazzostils wurde die bürgerliche Baukunst auf den Boden einer aristokratischen Repräsentationskunst gestellt. Statt Bürgerhäuser zu bauen, kopierte Palastfassaden im Äussern und Palastsäle im Innern. So ging uns der Stil des echten Bürgerhauses verloren, und es gehört zu den wichtigsten Kulturaufgaben unserer Zeit, durch die Anknüpfung an die vorbildliche Überlieferung bürgerlicher Kunst wieder den Boden für die Entwicklung eines modernen Bürgerhausstiles zu schaffen.

Auf einem Gebiet des Häuserbaues war die Architektur schon seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts Wege gegangen, die von der Nachahmung des Palazzostils wegführten: im Schloßbau. Hier bekam der mittelalterliche Burgenbau einen entscheidenden Einfluß. Namentlich da, wo der romantische Charakter der Landschaft dazu einlud, entstanden auf Hügeln und Bergen moderne Villen und Schlösser mit Zinnen und Türmen und allen Zutaten einer echten Ritterburg. Das war freilich ein Spielen mit den Äußerlichkeiten mittelalterlicher Baukunst, das mit den eigentlichen Zwecken des Wohnens wenig zu tun hatte. Es führte darum zu einem Widerspruch von Form und Inhalt, der sich am Praktischen rächte. Wie der Palazzostil der akademischen Fassade, so opferte der Burgenstil der malerischen Gruppe die Vollkommenheit der inneren Anlage. Durch das Aufbauen zweckloser Türme, unbenützbarer Erker und dergl. wurden die Grundrisse unnötig zerstückelt, mit Raum und Material eine zweckwidrige Verschwendung getrieben. — Viel tiefer faßte das Wesen mittelalterlicher Baukunst die neue Bewegung, die seit den neunziger Jahren eine künstlerische Reform des modernen Stadthauses einleitete. Auch sie fand in der freien Gruppierung die beste Form des Wohnhauses. Aber sie suchte dabei den gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen Form und Inhalt. Die malerische Erscheinung, die sich aus der Unregelmäßigkeit ergab, war an den alten Bauwerken keine ästhetische Willkür, sondern die logische Folge des Bauens von innen heraus gewesen. Das sollte künftighin auch für das moderne Wohnhaus maßgebend sein: zuerst



H. BEK-GRAN—NÜRNBERG. Druck: Vereinigte Druckereien vorm. Schön & Maison—München.



H. BEK-GRAN—NÜRNBERG.

das Innere, dann das Äußere! Für das Innere ergab sich daraus eine Reihe von praktischen Verbesserungen der Raumeinteilung und Raumgestaltung. Diese Bauweise bindet an kein Schema, wie es die Rücksicht auf eine symmetrische Fassade verlangt. Sie läßt freie Hand für einen behaglichen Ausbau der Zimmer durch bewohnbare Erker, sie ermöglicht eine zweckmäßige Einteilung der Fenster u. dergl. Der äußeren Architektur verleiht sie den künstlerischen Vorzug einer zugleich malerischen und für die Bestimmung des Hauses charakteristischen Erscheinung. Sie maskiert das Haus nicht mit den Formen eines übertragenen Monumentalstils. Form und Inhalt sind Eins.

Freilich ging man dabei in der Freude am Gruppieren vielfach über das Maß des Notwendigen hinaus. Die Verführung war zu groß, als daß nicht auch um des malerischen Reizes willen mit der Unregelmäßigkeit kokettiert worden wäre. Man übersah, daß die vollendete Unregelmäßigkeit auch im Mittelalter eigentlich nur für Burgen und Festungswerke charakteristisch ist. Das Bürgerhaus mußte sich schon als eingebautes Fassadenhaus in die Grundform der Symmetrie einfügen; die Unregelmäßigkeit tritt mehr in den Einzelheiten auf: an Fenstern, Erkeranbauten u. dergl. Und auch da nie als Selbstzweck, sondern nur wenn sie notwendig war. Man war also doch wieder in den Burgenstil hineingeraten, was sich auch in der Vorliebe für aufgebaute Ecktürme, übertrieben massive Mauern und dergl. äußerte. Auch konnte sich diese Freude am malerischen Bauen nur an verhältnismäßig teuern Wohnhäusern betätigen: an den freistehenden Einfamilienhäusern der Villenviertel, im Innern der Stadt allenfalls an Eckhäusern. An der Mehrzahl aller heutigen Wohnhäuser, an den einfrontigen Etagenhäusern verboten sich die malerischen Absichten meistens von selbst.

Überhaupt lag in dieser stark betonten Neigung zum Malerischen ein romantischer Zug, der eigentlich dem Geist unserer Zeit fremd ist. Eine Fülle von Anregungen war gegeben, und der starke Gehalt an persönlicher Empfindung und künstlerischer Phantasie, durch den sich die besten dieser Häuser auszeichnen, beweist, daß man nicht nur praktisch, sondern auch künstlerisch einen entscheidenden Schritt vorwärts gekommen war. Die akademische Nüchternheit war überwunden, der schöpferischen Gestaltungskraft war freie Bahn geschaffen. Es galt, die gewonnenen Resultate festzuhalten und doch ein gewisses Überschäumen künstlerischer Formfreudigkeit zurückzudämmen.

In dieser Richtung ist in neuester Zeit in der Tat eine deutliche Reaktion gegen das Allzumalerische eingetreten. Man fängt auch bei Villen und Landhäusern wieder an, einfacher zu bauen; das Haus in eine ruhigere, geschlossenere Grundform zu bringen. Das macht sich auch für die innere Anlage vorteilhaft geltend. Denn eine Wohnung ist um so bequemer, je einfacher und konzentrierter der Grundriß ist. Und je einfacher und konzentrierter damit die architektonische Erscheinung des Hauses wird, desto größer wird zugleich die künstlerische Einheit des Innern und Äußern. Der Geist, der den modernen Innenraum beherrscht, ist der Geist zweckbetonender Sachlichkeit: Beschränkung alles dessen, was als nutzloser Zierat Raum und Fläche belastet, was als Form um der Form willen die Klarheit des konstruktiven Zweckgedankens verdunkelt. Das gilt vom Möbel und Gerät, wie von der Wand. Die Schönheit liegt in den Verhältnissen der konstruktiv bedingten Linien und Flächen. Es ist die natürliche Folgerung, daß der gleiche Geschmack auch am Äußern des Hauses durchdringt. Die Aufgabe des Baumeisters ist nicht die, an einem bürgerlichen Wohnhaus »Architektur« zu machen, sondern den in der Bestimmung des Hauses gegebenen Gedanken schlicht und natürlich auszudrücken. Es scheint, daß damit das Biedermeierhaus wieder einen stärkeren Einfluß auf die moderne Wohnhausarchitektur gewinnt. Zwar hat die Baukunst die historische Grundlage einer einheitlichen Stil-

entwicklung noch nicht gefunden, wie die Innenraumkunst, namentlich die Behandlung der Möbel in der Anknüpfung an Empire und Biedermeier. Im Bauen herrscht immer noch der Eklektizismus, der seine Anregungen aus allen Stilen schöpft. Aber schließlich kommt es nicht auf die Form, sondern auf den Geist der Behandlung an. Es gilt eben, den Gedanken an den Charakter eines modernen Bürgerhauses festzuhalten. Und der liegt in einer gediegenen, alle Protzerei nach außen vermeidenden Natürlichkeit. Dafür gibt aber die vornehme Schlichtheit des Biedermeierhauses ein Vorbild von unvergleichlicher Vollkommenheit. Die Entwicklung der modernen Wohnhausarchitektur strebt nach einem Ausgleich zwischen der Einfachheit und Ruhe der strengeren Stile und der Freiheit der gruppierenden Bauweise. Indem sie die Vorteile des einen mit denen des andern zu verbinden sucht, bald die Regelmäßigkeit, bald die Gruppierung stärker betont, schafft sie sich die Bewegungsfreiheit, wie sie die mannigfaltigen Bedürfnisse unserer heutigen Kultur verlangen. Anders liegen die Bedingungen beim Landhaus und freistehenden Einfamilienhaus, anders beim Miet- und Etagenhaus. Unter den Beispielen historischer Baukunst, mit denen unsere heutige Architektur als den Grundlagen ihrer eigenen Entwicklung zu rechnen hat, bietet aber das Biedermeierhaus außerdem den doppelten Vorzug, daß es uns zeitlich und geistig am nächsten steht. Es verwirklicht den letzteren, noch unmittelbar in die Jugend unserer Väter hineinragenden Trieb der historischen Tradition und lebt als solcher noch fort im unmittelbaren Gebrauch der heutigen Generation. Und es bewahrt in der bescheidenen Liebenswürdigkeit seines künstlerischen Charakters vor der Verirrung in den Monumentalstil, der dem Wesen unserer modernen bürgerlichen Kultur so ganz und gar fremd ist. Es ist bürgerlich und ist darum modern. So ist es also nur natürlich, daß das deutsche Bürgerhaus der Zukunft, wie in seinem Innern, so auch in seinem Äußern immer entschiedener die Züge einer geistigen Verwandtschaft mit der letzten Charakterform des deutschen Bürgerhauses annimmt, die unserer Vergangenheit entstammt. Und zwar einer Verwandtschaft, die dem Bauen auch den Charakter aufprägt, wo andere Stile — mittelalterliche oder neuzeitliche — zu Grunde gelegt werden.

* * *

Im Anschluß an die vorstehenden Aufsätze dürfte es unsere Leser interessieren, daß soeben eine kleine Schrift Richard Schaukals erschienen ist, der der Artikel »Die sogenannte moderne Wohnung« entnommen ist. (»Die Mietwohnung«. Eine Kulturfrage. Glossen von Richard Schaukal, zirka 60 Seiten und Illustrationen. M. 1,20. Verlagsanstalt Alexander Koch—Darmstadt). Sie zieht in einer Reihe trefflicher, feinsinniger Abhandlungen, betitelt »Zustand und Behelfe«, »Ausstattung«, »Neue Einrichtung«, »Revolutions Snobismus«, »Psychologie des Mobiliars«, »Die moderne Wohnung« und »Utopien« gegen die moderne Unkultur und Geschmacklosigkeit zu Felde und predigt eindringlich und überzeugend Einfachheit.



J. R. WITZEL—MÜNCHEN. Druck: Vereinigte Druckereien vorm. Schön & Maison—München.



A. DE KAROLIS—MAILAND.

Die Mehrzahl der hier wiedergegebenen Plakate wurde uns vom Verein der Plakatfreunde—Berlin gütigst zur Verfügung gestellt.



ENTWURF: BEGGARSTAFF BROS.
DRUCK: HOLLERBAUM & SCHMIDT-BERLIN.





ENTWÜRFE: L. BERNHARD-BERLIN.
AUSGEFÜHRT VON HOLLERBAUM
& SCHMIDT — BERLIN N. 65. *

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XIX

Oktober 1906 – März 1907.

Text-Beiträge:

Illustrationen und Vollbilder:

Beilagen:

Wettbewerbe:

NAMEN-VERZEICHNIS.

Druckfehler-Berichtigung.

Die Seitenzahlen 235—334 wurden versehentlich in diesem Bande nicht benutzt.

